

كلية الفنون التطبيقية
قسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز

موضوع البحث

المشاهد الأسطورية المصورة في الفن المصري القديم بين البناء الفني والتقنية الابتكارية في تصميم طباعة المعلقات النسجية

The Mythological Representation Paintings In Ancient Egyptian Arts Between The Artistic Construction And Creation Technique In Designing Woven Printed Hangings

رسالة مقدمة من الدارسة
مهندسة / أسماء محمد نبوي عبدالمجيد
استكمالا لمتطلبات الحصول علي درجة الماجستير في الفنون التطبيقية

تحت اشراف

أ.د/ سهير محمود عثمان	**أ.م.د/ عصمت عبد المجيد**
أستاذ التصميم بقسم	استاذ التصميم المساعد بقسم طباعة
المنسوجات والصباغة والتجهيز	المنسوجات والصباغة والتجهيز
كلية الفنون التطبيقية	كلية الفنون التطبيقية
جامعة حلوان	جامعة حلوان

2007م





كلية الفـــنون التطبيقية
قسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز

موضوع البحث

المشاهد الأسطورية المصورة في الفن المصري القديم بين البناء ألفني والتقنية الابتكارية في تصميم طباعة المعلقات النسجية

The Mythological Representation Paintings In Ancient Egyptian Arts Between The Artistic Construction And Creation Technique In Designing Woven Printed Hangings

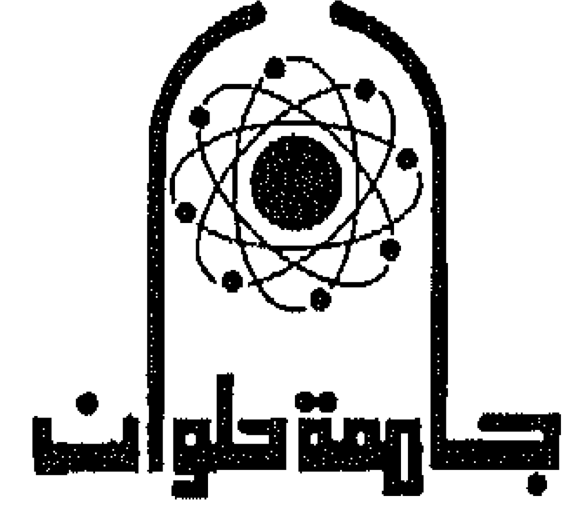
رسالة مقدمة من الدارسة
مهندسة / أسماء محمد نبوي عبدالمجيد
إستكمالا لمتطلبات الحصول علي درجة الماجستير في الفنون التطبيقية

تحت اشراف

أ.د./ سهير محمود عثمان
أستاذ التصميم بقسم
طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز
كلية الفنون التطبيقية
جامعة حلوان

أ.م.د./ عصمت عبد المجيد
استاذ التصميم المساعد بقسم طباعة
المنسوجات والصباغة والتجهيز
كلية الفنون التطبيقية
جامعة حلوان

٢٠٠٧م



كلية الفنون التطبيقية

رسالة مقدمة من

الدارسة / أسماء محمد نبوي عبد المجيد احمد عامر

للحصول على درجة الماجستير في الفنون التطبيقية
قسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز
كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان

عنوان الرسالة

" المشاهد الأسطورية المصورة في الفن المصري القديم بين البناء الفني والتقنية الابتكارية في تصميم طباعة المعلقات النسجية"

لجنة المناقشة و الحكم

أ.د./سهير محمود عثمان	*أستاذ التصميم بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز*	مشرفا
أ.د./ ثناء عز الدين	أستاذ التصميم بقسم الموضة المعهد العالى للفنون التطبيقية (أكاديمية الفن والتصميم)	عضوا من الخارج
أ.د./عصمت عبد المجيد	أستاذ التصميم المساعد بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز	مشرفا
أ.د./الهام حسين المهدي	*أستاذ التصميم المساعد بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز*	عضوا

جامعة حلوان
كلية الفنون التطبيقية
قسم الدراسات العليا

قرار لجنة المناقشة والحكم

في البحث المقدم من الدارسة / أسماء محمد نبوي عبد المجيد

للحصول على درجة الماجستير في الفنون التطبيقية

في تمام الساعة الثانية عشر من صباح يوم الأربعاء الموافق ٤ / ٤ / ٢٠٠٧ اجتمعت في مبني الكلية اللجنة المعتمدة من السيد الأستاذ الدكتور / نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا والبحوث بتاريخ ٢٥ / ٩ / ٢٠٠٦

و المشكلة من السادة الأساتذة :

أ.د/ سهير محمود عثمان	أستاذ بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز	مشرفا ومقررا
أ.د/ ثناء عز الدين خليل	أستاذ بأكاديمية القاهرة الجديدة للعلوم والفنون	عضوا
أ.م.د/ عصمت عبد المجيد حسن	أستاذ مساعد بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز	مشرفا
أ.م.د/ الهام حسين المهدى	أستاذ مساعد بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز	عضوا

و ناقشت اللجنة علنا البحث المقدم من الدارسة والمعتمد تسجيله من السيد الأستاذ الدكتور/ نائب رئيس الجامعة بتاريخ ٢٧ / ٣ / ٢٠٠٤

تحت عنوان:

(المشاهد الأسطورية المصورة في الفن المصري القديم بين البناء الفني والتقنية الابتكارية في تصميم طباعة المعلقات النسجية)

وبعد مناقشة الدارسة علنا في موضوع البحث وبعد الاطلاع على نتيجة الدراسات التطبيقية وبعد المداولة

قررت اللجنة بإجماع الآراء التوصية بمنح الدارسة / **أسماء محمد نبوي عبد المجيد**

درجة الماجستير في الفنون التطبيقية تخصص طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز

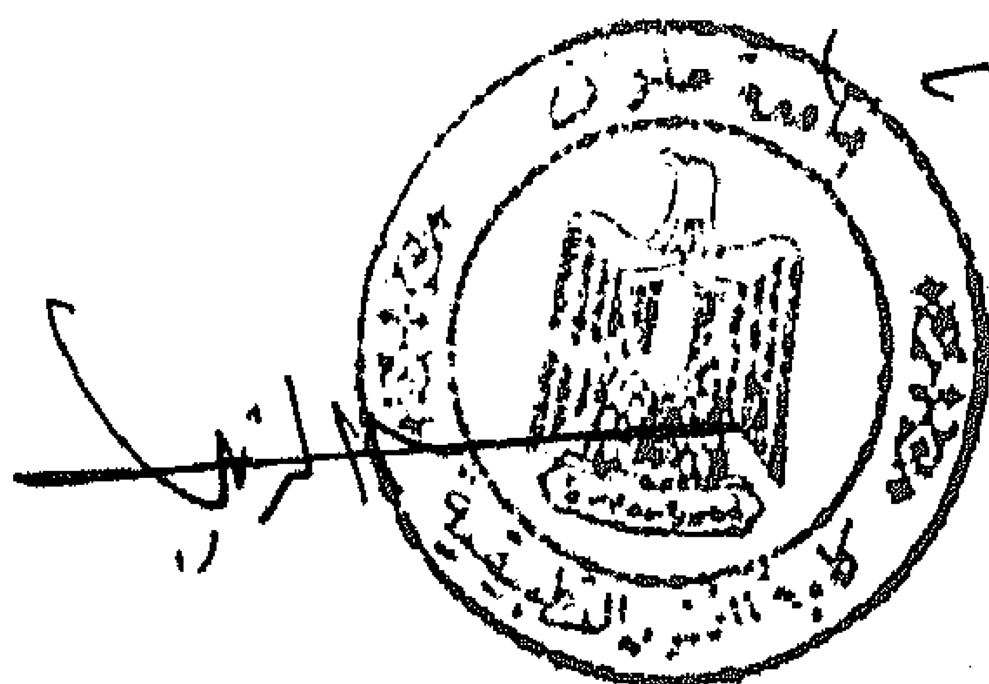
أعضاء لجنة المناقشة والحكم :

أ.د/ سهير محمود عثمان ( )

أ.د/ ثناء عز الدين خليل ( )

أ.م.د/ عصمت عبد المجيد حسن ( )

أ.م.د/ الهام حسين المهدى ( )



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾ *صدق الله العظيم*

سورة إبراهيم (الآية ٧)

شكر وتقدير

الحمد والشكر لله رب العالمين الذى وفقني ويسر لي سبل المعرفة ، وشملني بجليل نعمه وعظيم فضله وأعانني على إتمام هذا البحث ، فهو وحده صاحب الفضل العظيم على فأسجد له شاكرة ، وأدعوه أن يجيب مطلبى فى تحقيق الغرض من هذا البحث ، وهو الإستفادة من إعداده على المستوى العلمى والشخصى ، والإفادة المرجوة منه كمساهمة فى مجال البحث العلمي والمعرفي.

وأتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان إلى كل من ساهم وقدم لى يد العون فى إنهاء هذا البحث وإعلاء شأنه - كما أتقدم بمزيد شكرى وتقديرى وعرفاني بالجميل إلى **الأستاذة الدكتوره / سهير محمود عثمان** أستاذ التصميم بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز والمشرفة على الرسالة لقبولها الأشراف على الرسالة ، ووقوفها بجانبي ومساعدتها لي لإتمام هذا البحث ، فقد كانت خير معين على حثي الدائم على الإجادة وتذليل كافة الصعاب التى واجهتني لإتمام البحث من خلال التوجية والأرشاد البناء فلها مني خالص الشكر وعظيم التقدير والإمتنان .

كما أقدم خالص الشكر والتقدير إلى **الأستاذة الكتوره / عصمت عبدالمجيد** أستاذ التصميم المساعد بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز والمشرفة أيضاً على الرسالة لما بذلته من وقت وجهد مضنى فقد كانت خير رفيق على طريق إتمام رسالتى فلها مني كل تقدير واحترام وعرفان بالجميل .

كما أتقدم بعظيم الشكر والامتنان للسادة الأستاذه أعضاء لجنة المناقشة والحكم **الأستاذة الدكتوره / ثناء عز الدين** أستاذ التصميم بقسم الموضة بأكاديمية الفن والتصميم ، **والأستاذة الدكتوره / إلهام حسين المهدى** أستاذ التصميم المساعد بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز لتشريفهما لي بقبول مناقشة هذا البحث ، فلهما مني أسمى آيات الشكر والتقدير .

وأخيرا وليس آخراً لا يفوتنى أن أتقدم بعظيم الشكر ووافر الاحترام والتقدير لكل أفراد أسرتى وأخص بالشكر والدي الذى لا تسعفني الكلمات لأوفيه حقه وقدره على ما بذله لأجلي من جهد وعناء فله مني وافر الأحترام والتقدير وأسأل الله له دوام الصحة والعافية ، كما أتقدم بعظيم الشكر إلى أمى وأخوتى وزوجي وأبنتى لما بذلوا من جهد لمساندتي ومساعدتي على إنهاء البحث . كما أتقدم بالشكر إلى **الاستاذة / وسام** المدرس المساعد بقسم المنتجات المعدنية بكلية الفنون التطبيقية على مساعدتها الجليلة لى .

وإنى لإشعر بعميق الإمتنان والتقدير تجاه كل من مد لي يد المساعدة والعون واسأل الله أن يجزيهم عني خير الجزاء .

داعية الله سبحانه وتعالى للجميع بالتوفيق ...

الباحثة

أسماء محمد نبوى

محتويات البحث

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة
الفصل الرابع : دراسة فنية تحليلية لبعض نماذج من للمشاهد الأسطورية المصورة	٢٣٧ : ٢٩٦

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

فهرس الأشكال

فهرس الأشكال

الرقم	البيـــان	الصفحة
٩	تمثالان من العاج على هيئة امرأة – المتحف البريطاني – نقادة الأولى . Ibid- P. 334.	٨٧
١٠	مشط من العاج على هيئة غزال – نقادة الأولى . George Hart: "Ancient Egypt" – Eyewitness Guides - Dorling Kindesley - London in Assaciation With The British Museum – London P. 6.	٨٧
١١	أقدم رسم بالألوان على جدران مقبرة تحوى عدد من القوارب ذات أشكال مختلفة بالإضافة إلى عناصر نباتية وحيوانية وآدمية - نقادة الثانية . Schulz Regine & Seidel Matthias: "Egypt The World Of The Pharaohs" - The American University In Cairo Press - Cairo- 2001- P. 21.	٨٧
١٢	أوانى فخارية عليها رسومات حلزونية وعناصر هندسية – متحف المصريات – تورين – نقادة الثانية . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit- P. 17.	٨٧
١٣	آنية فخارية تزينها سفن وحولها عناصر آدمية وحيوانية وهندسية – متحف المصريات – برلين – نقادة الثانية . Ibid- P. 18.	٨٨
١٤	مجموعة من لوحات الإردواز مشكلة على هيئة حيوانية كفرس البحر والسلحفاة وكانت تستخدم في صحن الكحل ومساحيق الزينة – متحف المصريات – برلين – نقادة الثانية . Ibid- P. 18.	٨٨
١٥	صلاية من الإردواز مرسوم عليها أشكال حيوانية متحف Ashmolean – اوكسفورد – عصر ما قبل الأسرات . Ibid- P. 27.	٨٨
١٦	مقبض سكين جبل العركى ويوضح فيه سفن متداخلة – متحف اللوفر – باريس – عصر ما قبل الأسرات . Ibid- P. 26.	٨٨

الرقم	البيـان	الصفحة
١٧	مشط من العاج – المتحف المصري – الأسرة الأولى - العصر العتيق . Ibid- P. 417.	٨٩
١٨	قرص من مقبرة حماكا بسقارة من الحجر المطعم - وقد مثل عليه كلبان في اثر غزالين يطاردهما ويقعان عليهما – الأسرة الأولى – المتحف المصري – العصر العتيق . Ibid- P. 26.	٨٩
١٩	وجه من لوح " نعرمر " – المتحف المصري –الأسرة الأولى- العصر العتيق . Ibid- P. 29.	٨٩
٢٠	وجه من لوح " نعرمر " – المتحف المصري –الأسرة الأولى- العصر العتيق . Ibid- P. 29.	٨٩
٢١	تمثال يمثل " بيبى الثاني " على حجر أمه " إيزيس " – سقارة – متحف بروكلين – نيويورك – الأسرة السادسة – الدولة القديمة . Ibid- P. 45.	٩٠
٢٢	تمثالا الأمير " رع حوتب " وزوجته – المتحف المصري – الأسرة الرابعة – الدولة القديمة . Ibid- P. 102.	٩٠
٢٣	تمثال من الحجر الجيري للأمير " حم اون " – متحف Hildesheim – Pelizaeus – الأسرة الرابعة – الدولة القديمة . Ibid- P. 65.	٩٠
٢٤	تمثال يمثل الكاتب القرفصاء - على ركبتيه صحيفة أو لفافة بردي – المتحف المصري – الأسرة الخامسة – الدولة القديمة . T.G.H. James:" Ramses 2 "-Grund- Paris- 2002- P. 269.	٩٠

الصفحة	البيــان	الرقم
٩١	تمثـال صـغير مـن الخشب لإحدى الخادمـات – متحف اللوفر – الدولة القديمة . Aude Gros de Beler:" Les Pharaons "- Maliere- Collection Splendeurs- Paris- 1997- P. 71.	٢٥
٩١	تمثـال مـن حجـر الـديوريت يمثـل الملـك " خفـرع " – المتحـف المصري – الأسرة الرابعة – الدولة القديمة . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit.- P.67.	٢٦
٩١	عبور الترعة – مقبرة " تى " – سقارة – الأسرة الخامسة - الدولة القديمة . Guillemette Andreu: "Images de La Vie Quotidienne en Egypte au Temps des Pharaons " - Henri et Jeanne Lanoe- Hachtte- 1992- P. 45.	٢٧
٩١	إوز ميدوم – مقبرة " ايتيت " – ميدوم (بنى سويف) – المتحف المصري – الأسرة الرابعة – الدولة القديمة . محسن محمد عطية : " الجمال الخالد في الفن المصري القديم "- مرجع سابق - ص ٢٩٧ .	٢٨
٩٢	قـلادة للأميـرة " ميريـت " – دهـشور – المتحـف المـصري – الأسرة الثانية عشرة – الدولة الوسطى . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit.- P.116.	٢٩
٩٢	قلادة – اللاهون – متحف العاصمة للفن – نيويورك – الأسرة الثانية عشرة – الدولة الوسطى . Ibid- P. 116.	٣٠
٩٢	تمثـال حاملة القربان تحمل الخبز والجعة والطيور من الخشب المجصص الملون – مقبرة " مكت رع " الدير البحري – طيبة – المتحـف المـصري – أواخـر الأسـرة الحاديـة عـشرة – الدولـة الوسطى. Cyril Aldred - Jean- Louis de Cenival - Fernand Debono - Christiane Desroches - Noble Court - Philippe Lauer - Jean Le Clant - Jean Vercoutter: " Les Pharaons "- Les Temps des Pyramides- Gallimard- 1978- P. 209.	٣١

الرقم	البيـان	الصفحة
٤٠	إنـاء فـضي ذو مقـبض ذهبـي علـى هيئـة عنـزة – الزقـازيق – المتحف المصري – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit.- P.281.	٩٤
٤١	كاس ذهبية أهداها " تحتمس الثالث " إلى قائد جيشه " تحوتى " مكافأة له على انتصاره على " خاتى " – متحف اللوفر – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . Aude Gros de Beler: Op. Cit.- P. 67.	٩٥
٤٢	مسند عرش " توت عنخ آمون " الذهبي منقوش عليه صورة الملك وزوجته – المتحف المصري – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit.- P.241.	٩٥
٤٣	قناع " توت عنخ آمون " الجنائزي من الذهب - وكان يغطى راس مومياء الملك – المتحف المصري – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . Ibid -P. 243.	٩٥
٤٤	مقبرة " توت عنخ آمون " – المتحف المصري – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . Lucie Lamy: Egyptian Mysteries -New Light Ancient Knowledge- Thames And Hudson- London- 1981- P. 45.	٩٥
٤٥	تمثال من البرونز للسيدة " تكوسشت " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . W. Stevenson Smith: Op. Cit.- P. 229.	٩٦
٤٦	جزء من الوجه يمثل الاتجاه لتغليظ الشفاه الذي تميز به فنان هذا العصر – متحف العاصمة للفن – نيويورك – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit.- P.201.	٩٦

الرقم	البيـان	الصفحة
٤٧	" اخناتون " مع أسرته – زوجته " نفرتيتي " وابنته " ميريت آتون " – يقدمون القرابين للإله " آتون " – تل العمارنة – المتحف المصري – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . Mohamed Saleh & Hourig Sourouzian: Official Cataloge The Egyptian Museum Cairo- The Organisation of Egyptian Antiquities- The Arab Republic of Egypt- 1987- P. 164.	٩٦
٤٨	قرص الشمس تنتشر منه الأشعة على الملكين " اخناتون " و " نفرتيتى " من الحجر الجيري – متحف المصريات – برلين – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit.- P.338.	٩٦
٤٩	عازف القيثارة الضرير – مقبرة " با اتون ام حات " – متحف ليدن – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . Guillemette Andreu: Op. Cit.- P. 68.	٩٧
٥٠	تمثال لرمسيس الثاني يقرب قربانا أمام الإله " آمون " – متحف القاهرة – الدولة حديثة . Ibid - P. - 90 .	٩٧
٥١	تمثال صغير من البرونز للملكة " كارو معم " – متحف اللوفر – الأسرة الثانية والعشرون– عصر الانتقال الثالث . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit.- P.287.	٩٧
٥٢	قطف الكروم – مقبرة " نخت " – مقابر الأشراف بالقرنة – طيبة – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص٩٩١ .	٩٧
٥٣	تصوير جداري يمثل النبيل وهو يصطاد الطيور بعصا الصيد المعقوفة – مقبرة " نب آمون " – المتحف البريطاني- طيبة – الأسرة الثامنة عشرة - الدولة الحديثة . Robins Gay : " The Art of Ancient Egypt " – British Museum Press – London – 1997 – P. 22 .	٩٨

الرقم	البيـان	الصفحة
٥٤	لخفة " اوستراكا " صورت عليها راقصة – متحف " تورينو " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . وليم هـ . بيك : مرجع سابق - ص ١٦٦ .	٩٨
٥٥	صيد السمك وقنص الطيور – مقبرة " نخت " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢)" - مرجع سابق - ص ٨٨١ .	٩٨
٥٦	ابنتا " اخناتون " – تل العمارنة – متحف أشمول بأكسفورد – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . المرجع السابق - ص ١٠٠٧ .	٩٨
٥٧	منظر على احد جوانب صندوق " توت عنخ آمون " يمثله وهو يحارب الآسيويين – المتحف المصري – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . Cyril Aldred – Paul Barguet – Christiane Desroches – Noble Court – Jean Le Clant – Hans Wolfgang Müller: Les Phoraons – L' Empire Des Conquérants - L'egypt Au Nouvel Empire - Gallimard- 1979- P. 117.	٩٩
٥٨	البقرة " حتحور " اله السماء - يرفعها في الوسط " شو " اله الهواء- وقد تخيل المصري القديم بطن البقرة أفقا ذا نجوم عدة - الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit- P. 448.	٩٩
٥٩	آلهة السماء على شكل امرأة تنحني على الأرض مستندة إلى الإله " شو" اله الهواء - وراقدا في الأسفل اله الأرض " جب " – الأسرة الحادية و العشرين – عصر الانتقال الثالث . Ibid- P. 448.	٩٩

الرقم	البيــان	الصفحة
	أشكال الفصل الثالث	
٦٦	منظر لـ "توت عنخ آمون" وهو يحارب الآسيويين وقد ظهر بحجم اكبر كثيرا من أعدائه – المتحف المصري – الأسرة الثامنة عشرة - الدولة الحديثة . Cyril Aldred - Paul Barguet - Christiane Desroches - Noble Court - Jean Le Clant - Hans Wolfgang Müller : Op. Cit.- P .117.	١٩٥
٦٧	منظر لزوجة " نخت " في مشهد لصيد الطيور وهي تحتضن خصر زوجها في حنان – مقبرة " نخت " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . ثروت عكاشة :" تاريخ الفن (الفن المصري القديم ٢) " - مرجع سابق - ص ٨٨١ .	١٩٥
٦٨	تصوير يمثل بعض الغزلان يرعاها فلاحين بوجهة جانبية سليمة – مقبرة " خنمحوتى " – بنى حسن – طيبة – الأسرة الثانية عشرة – الدولة الوسطى . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit. P. 125.	١٩٥
٦٩	جزء من منظر لصيد السمك وقنص الطيور تظهر فيه الفتاة الصغيرة وقد انحنت على حافة القارب تقطف زهرة البشنين في وضعة جانبية غير مألوفة – مقبرة منا – طيبة – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . Cyril Aldred – Paul Barguet – Christiane Desroches – Noble Court – Jean Le Clant – Hans Wolfgang Müller : Op. Cit.- P .79.	١٩٥
٧٠	جزء من حفل موسيقى يبدو في جزئه الأسفل وجها العازفتين على الناي المزدوج والمصفقة من الأمام على نحو غير المألوف – مقبرة – المتحف البريطاني مقبرة Nebamon – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة حديثة . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit.- P.456.	١٩٦

الرقم	البيـــان	الصفحة
٧١	جزء من وليمة حيث تجلس المدعوات في رعاية خادمات شابات إحداهم في وضعة ثلاثية الأرباع – مقبرة " رخ مى رع " – طيبة – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " – مرجع سابق - ص٨٥٧ .	١٩٦
٧٢	رسم غير منتهى - مقسم مسطح الرسم فيها إلى مربعات - وخطوط – متحف المترولبتان – مقبرة " سننموت " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . وليم هـ . بيك : مرجع سابق - ص ١٦٤ .	١٩٦
٧٣	طائر البنو داخل القارب المقدس – مقبرة " ارى – نفر " دير المدينة . George Hart: Egyptian Myths - The Legendary Past- British Museum Press- 1995- P. 17.	١٩٦
٧٤	الاتحاد الالهى بين رب الأرض " جب " وربة السماء " نوت" والذي سبق خلق الكون – تابوت "Butehamun" طيبة – متحف المصريات – تورين –الأسرة الحادية والعشرين – عصر الانتقال الثالث . Eugen Strouhal: Life of The Ancient Egyptians- The American University in Cairo Press- 1992- P. 238.	١٩٧
٧٥	اتحاد " جب " و " نوت " – بردية " Tameniu " المتحف البريطاني – الأسرة الحادية والعشرين – عصر الانتقال الثالث . Stephen Quirke: Ancient Egyptian Religion- British Museum Press- 1992- P- 35.	١٩٧
٧٦	اتحاد " جب " و " نوت " . Nathaniel Harris: Hamlyn History of Egypt- Hamlyn- Britain- 1997- P. 157.	١٩٧
٧٧	رسم مأخوذ عن احد جدران المقابر - يمثل اتحاد " جب " و " نوت " حيث " جب " في وضعية غير مألوفة . Lucie Lamy: Op. Cit.- P. 21.	١٩٨

الرقم	البيــان	الصفحة
٧٨	اتحـاد " جب و" نـوت " – ملعقـة تجميل – المتحف المصري – الأسرة الثامنة عشرة - الدولة الحديثة . Irmgard Woldering: Götter und Pharaonen – Die Kultur Ägyptens im Wondel Geschichte- Office du Livre- Feribourg- 1975- P. 136.	١٩٨
٧٩	" شو " يفصل بين السماء والأرض . Christine El Mahdy: Mummies- Myth & Magic in Ancient Egypt- Thames & Hudson- 1993- P. 149.	١٩٨
٨٠	فـصل الـسماء عـن الأرض – تـابوت رقـم ٤ – متحـف ليـدن – الأسرة الحادية والعشرين – عصر الانتقال الثالث . كريـستيان ديـروش نوبلكـور : " المـرآة الفرعونيـة " – مرجـع سابق - ص ٢٣ .	١٩٨
٨١	فـصل الـسماء عـن الأرض – برديـة " Tamoni " – الأسـرة الحادية والعشرين – عصر الانتقال الثالث . Isabelle Franco: Mythes et Dieux- Le Souffle du Soleil- PYG Malion Gérardv Watelet- Paris- 1993- P. 137.	١٩٩
٨٢	الإله " شو " يفصل آلهة السماء " نوت " عن اله الأرض " جب " – الدير البحري – كتاب الموتى – بردية الأميرة " نـي تانـب اشــرو " محفوظــة بــالمتحف البريطــاني – الأســرة الحاديــة والعشرين – عصر الانتقال الثالث . Lucie Lamy: Op. Cit.- P. 21.	١٩٩
٨٣	رب الهواء " شـو " يحمل " نـوت " ربـة السماء - حيث يفصلها عن رب الأرض " جب " – تـابوت " Butehamun " – طيبـة – الأسرة الحادية والعشرين – عصر الانتقال الثالث . Eugen Strouhal: Op. Cit.- P. 239.	١٩٩
٨٤	فصل السماء عن الأرض - بواسطة الإله " شو " . Timothy R- Roberts: Gift of The Nile- Chronicles of Ancient Egypt- Metro Books- 1999- P. 168.	٢٠٠

الرقم	البيـــان	الصفحة
٩٥	الاله " خنوم " يشكل طفلا وقرينته (كا) - بينما تقوم زوجته الالهة " حكات " باعطائه الحياة (عنخ)- معبد الدير البحري . Isabelle Franco: Op. Cit.- P. 83.	٢٠٢
٩٦	الاله " خنوم " يخلق الطفل الملكى وقرينته على دولاب الفخرانى والالهة " إيزيس " تهب لهما الحياة . Lucie Lamy: Op. Cit.- P. 25.	٢٠٢
٩٧	الثعبان الازلى – بردية أنى – المتحف البريطاني . Eva Von Bassow: The Egyptian Book of The Dead- The Book of Going Forth by Day- Chronicle Book San Francisco- 1994- P. 27.	٢٠٢
٩٨	الثعبان " نحب كاو " . وليم هـ . بيك : مرجع سابق - ص ٤٩ .	٢٠٣
٩٩	مومياء منتصبة يحيط بها ثعبانين على شكل دائرتين – المقصورة الثانية المذهبة للملك " توت عنخ آمون " – المتحف المصري – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . R.T.Rundle Clark:Op. Cit. - P. 81 .	٢٠٣
١٠٠	آلهة السماء الراعية تحل الشمس والقمر والنجوم على جسدها – من داخل غطاء تابوت حجري – العصر المتأخر . Isabelle Franco: Op.Cit.- P. 42.	٢٠٣
١٠١	ولادة الشمس من بدن " نوت " – سقف حجرة تابوت " رمسيس السادس " – وادي الملوك – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . Pascal Vernus: The Gods of Ancient Egypt- Tauris Parke Books- London- New York- 1998- P. 115.	٢٠٣
١٠١ أ	تفصيل من ولادة الشمس من بدن " نوت " – سقف حجرة تابوت " رمسيس السادس " – وادي الملوك – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . Ibid- P. 115.	٢٠٤

الرقم	البيــان	الصفحة
١٠٢	ولادة الشمس – سقف حجرة تابوت " رمسيس السادس " وادي الملوك – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . Pascal Vernus: Op. Cit. – P. 117 .	٢٠٤
١٠٢ أ	تفصيل من ولادة الشمس – المجموعة الأولى – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . Ibid - P. 117 .	٢٠٤
١٠٢ ب	تفصيل من ولادة الشمس – المجموعة الثانية – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . Ibid - P. 117 .	٢٠٤
١٠٢ج	تفصيل من ولادة الشمس – المجموعة الثالثة – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . Ibid - P. 117 .	٢٠٤
١٠٣	" نوت " تعطى ميلاد الشمس وأشعتها تقع على Hathor الواقعة في دائرة الأفق . E.A.Wallis Budge: The Gods of The Egyptians or Stucties in Egyptian Mythology- Volume 2- Dover Publications- INC- New York- 1969- P. 101.	٢٠٥
١٠٤	وجه من لوح " نعرمر " – الأسرة الأولى – العصر العتيق . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op.Cit- P .29.	٢٠٥
١٠٥	رب الشمس يخرج من بين شجرتي الجميز – مقبرة " Sen - Nedjem" – دير المدينة – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . Isabella Brega: Ancient & Modern Egypt- The American University IN Cairo Press- 1998- P.89.	٢٠٥
١٠٦	رب الشمس على هيئة عجل صغير يخرج من بين شجرتي الجميز عند الأفق – مقبرة " ارى – نفر " – دير المدينة . Alessandro Roccati: L`artde l`Egypte- Citadelles & Mazenod- Paris- 1994- P. 405.	٢٠٥

الرقم	البيـان	الصفحة
١٠٧	إعادة ولادة الشمس من جسد الثعبان العملاق خلال الساعة الثانية عشرة – الامـى دوات – مقبـرة " امنتحتـب الثـاني " – الأسـرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op.Cit- P.221.	٢٠٦
١٠٨	طفل الشمس داخل قرص الشمس الذي يحيط به الثعبان – بردية " Herweben " – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث . Isabelle Franco: Op. Cit.- P. 132.	٢٠٦
١٠٩	ذراعين أنثـويتين يبزغـان مـن الجبـل الغربـي لاسـتقبال قـرص الشمس– الدولة الحديثة . William Stevenson : " The Art and Architecture of Ancient Egypt " – مكتبة الانجلو المصرية - P. 220.	٢٠٦
١١٠	رب الشمس داخل مركبه بدون مرافقين – مقبرة " سن نجم " – دير المدينة – طيبة – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . John Baines & Jaromir Málek: Atlas of Ancient Egypt- Fournier A.Graficas SA- Vitoria in Spain- P. 190.	٢٠٦
١١١	الرحلـة الليليـة للـشمس داخـل جـسد تمـساح – مقبـرة " رمـسيس التاسع " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٩٩ .	٢٠٧
١١٢	اتحـاد " رع " و " أوزيـر " – مقبـرة " نفرتـارى " – الأسـرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . John K. McDonald: The Tomb of Nefertari- House of Eternity- The American University in Cairo Press- 1996- P. 50.	٢٠٧
١١٣	رحلة رع – اوزيريس – بردية تنتامون . Erik Hornung: L`Esprit du Temps des Pharaons- Michele Hulin & Philippe Lebaud- 1996- P. 11.	٢٠٧

الرقم	البيـــان	الصفحة
١١٤	قرص الشمس بداخله اتوم و خبرى – لوحة فوق مدخل مقبرة " رمسيس العاشر "– الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٣١ .	٢٠٧
١١٥	اله الشمس بشكليه كجعران - واله براس كبش – مقبرة " مرنبتاح " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . المرجع سابق - ص ٢٩٨.	٢٠٨
١١٦	" با " اله الشمس كطائر له راس كبش يقف في قرص الشمس – ابتهالات رع – سقف مقبرة " سيبتاح – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . المرجع سابق - ص ٢٩٨.	٢٠٨
١١٧	الساعة الأولى طبقا لكتاب الامى دوات . William Stevenson : Op. Cit. – P.250.	٢٠٨
١١٨	الساعة الثانية طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " امنحتب الثاني " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٨٧ .	٢٠٨
١١٩	القطاع الأوسط للساعة الثالثة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " سيتى الأول " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ٢٩١ .	٢٠٨
١٢٠	الساعة الرابعة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " تحتمس الثالث " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . المرجع السابق - ص ٢٨٧ .	٢٠٩
١٢٠ أ	تفصيل من الساعة الرابعة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " تحتمس الثالث " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . Alberto Siliotti: La Vallée des Rois " – Guide des Meilleurssites – Gründ - P. 32.	٢٠٩
١٢١	الساعة الخامسة – كتاب الامى دوات – مقبرة " تحتمس الثالث " مركب الشمس على هيئة ثعبان للزحف على الرمال – الأسرة الثامنة عشرة - الدولة الحديثة . اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٨٨ .	٢٠٩

الرقم	البيـان	الصفحة
١٣٩	الساعة الثانية عشرة من كتاب النهار – سقف حجرة تابوت " رمسيس السادس " – وادي الملوك – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . Pascal Vernus: Op. Cit.- P. 115.	٢١٦
١٤٠	الشروق عن طريق خروج ذراعين أنثويتين تبزغان من الجبل الغربي – دير المدينة . Ibid : P. 205 .	٢١٦
١٤١	أسدى الأفق – الفصل السابع عشر من كتاب الموتى . Mohamed Saleh: Das Totenbuch - in Den Thebanischen Bamten grabern- Verlag Philipp Von Zubern. Mainz am Rhein West Germany- 1984- P. 18.	٢١٦
١٤٢	أسدى الأفق . Aude Gros de Beler: La Mythologie Egyptienne- Editions Moliere- Paris- 1998- p. 97.	٢١٦
١٤٣	شروق الشمس التحول المتناوب تشهده القردة وبقرة السماء – تابوت بمتحف " Fitzwilliam " كمبريدج – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث . R.T.Rundle Clark: Op. Cit.- P. 240.	٢١٧
١٤٤	نون رب المياة الأزلية يرفع مركب الشمس . Ibid: P. 223.	٢١٧
١٤٥	الشروق عن طريق خروج نون من الجبل الغربي – بردية " Nesi Pautin-Tawi" – الأسرة الحادية و العشرين – عصر الانتقال الثالث . محسن محمد عطية : " الجمال الخالد في الفن المصري القديم " - مرجع سابق - ص ٣٢٥ .	٢١٧
١٤٦	تفصيل من كتاب الكهوف – مقبرة "رمسيس السادس " – وادي الملوك – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١١٦ .	٢١٨

الرقم	البيـــان	الصفحة
١٤٧	الشمس تسافر على يدي " نوت " آلهة السماء من كتاب الكهوف – مقبـرة " رمـسيس الـسادس " – الأسـرة العـشرون – عـصر الرعامسة . George Hart: Op.Cit.- P. 51.	٢١٨
١٤٨	جزء من المشهد الختامي من كتاب الكهوف - مقبرة " تاوسرت " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٩٧ .	٢١٨
١٤٩	جزء من المشهد الختامي من كتاب الكهوف – مقبرة " مرنبتاح " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ٢٩٧ .	٢١٨
١٤٨أ	شكل توضيحي لجزء من المشهد الختـامي من كتـاب الكهوف – مقبرة " تاوسرت " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة. اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٣٣ .	٢١٩
١٥٠	جزء من المشهد الختامي من كتـاب الكهوف – مقبرة " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٠١ .	٢١٩
١٥١	تـابوت بمتحـف " Fitzwilliam " كمبريـدج – الأسـرة الحاديـة والعشرون – عصر الانتقال الثالث . R.T. Rundle Clark: Op. Cit.- P. 240.	٢١٩
١٥١أ	تفصيل – مومياء " أوزير " تخرج منها سنابل القمح – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث . Erik Hornung: L'Esprit du Temps des Pharaons- Op. Cit.- P. 101.	٢١٩
١٥٢	" حور محب " يقدم النبيذ إلى " أوزير " – الأسرة الثامنة عشر – الدولة الحديثة . ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٠٧ .	٢٢٠
١٥٣	" أوزير " و " حتحور " يستقبلان الملك في صحبة " حور " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ٣٠٦ .	٢٢٠

الرقم	البيـــان	الصفحة
١٥٤	اوزيريس على عرشه - ويقف أمامه أبناء حورس الأربعة فوق زهرة اللوتس – مقبرة " تاوسرت " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ٣٠٩ .	٢٢٠
١٥٥	" حور " إلى اليسار و " أنوبيس " إلى اليمين أمام "أوزير" – مقبرة " تاوسرت" – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة. المرجع السابق - ص ٣١١ .	٢٢٠
١٥٦	" أوزير " ينهض إلى أعلى بينما أعداءه يغوصون إلى أسفل – الجزء السادس من " كتاب الكهوف " . المرجع السابق - ص ١٦٠ .	٢٢١
١٥٧	" أوزير " على هيئة عمود جد – مقبرة " نفرتارى – الأسرة التاسعة عشرة– عصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ١٦٢ .	٢٢١
١٥٨	عمود dd بين " إيزيس " و " نفتيس " – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث . المرجع السابق - ص ١٦٦ .	٢٢١
١٥٩	أوزير بين رمز- imi - wt - مقبرة " سن نجم " – طيبة – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . Guillemette Andrea: Op. Cit.- P. 79.	٢٢١
١٦٠	" ايسه " و " نبت حوت " على هيئة الحد ائتين – مقبرة " نفرتارى "– وادي الملوك – الفصل السابع عشر من " كتاب الموتى " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . John K. McDonald: Op. Cit.- P. 36.	٢٢٢
١٦١	" إيزيس " و " نفتيس " على هيئة الحدائتين أعلى قبر " أوزير " – الساعة الخامسة من " كتاب الامىدوات " . Hornung- E.: The Ancient Egyptian Books of The Afterlife-Op. Cit.- P. 46.	٢٢٢

الرقم	البيــان	الصفحة
١٦٢	طقس فتح الفم وتقديم الساق الأمامية للمتوفى عند بـاب المقبـرة – برديــة الكاتــب الملكــي " Hunefer " – المتحــف البريطــاني – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . T.G.H. James: Egyptian Painting In British Museum- Trustees of The British Museum And Drawing- Italy- 1997- P. 55.	٢٢٢
١٦٣	ايسة تحمل طفلها – معبد هيبس . Jules Cashford: Ibid - P. 21.	٢٢٢
١٦٤	تمثال الملك " بيبى الثـاني " يمثلـه وهو جـالس علـى حجـر أمـه – سقارة – متحف بروكلين – نيو يورك – الأسرة السادسة – الدولة القديمة . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit.- P. 45.	٢٢٣
١٦٥	" حـور " يجلـس علـى حجـر أمـه " إيـزيس " – معبـد " سـيتي الأول " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit.- P.209.	٢٢٣
١٦٦	الآلهـة " إيزيس " فـي هيئـة شجرة الجميز و " تحتمس الثالث " يرضع من الشجرة المقدسة المعبودة – مقبرة " تحتمس الثالث " – طيبة – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٤٩ .	٢٢٣
١٦٧	شـجرة وارفــة بــالقرب مــن تــابوت " أوزيــر " – المقاصــير الاوزيرية – معبد دندرة – العصر المتأخر . أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٢٩١ .	٢٢٣
١٦٨	قبر " أوزير " داخل كهف يحيط به ثعبان – معبد فيلة . Lucie Lamy: Op. Cit.- P. 5.	٢٢٤
١٦٩	صحوة " أوزير " . Lucie Lamy: Op. Cit.- P. 23.	٢٢٤
١٧٠	صحوة " أوزير " – المقاصير الأوزيرية – معبد دندرة . Lucie Lamy: Op. Cit.- P. 23.	٢٢٤

الرقم	البيـان	الصفحة
١٧١	منظر يمثل بعث " أوزير " – بردية – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث . ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٦٦ .	٢٢٥
١٧٢	منظر يمثل بعث " أوزير " – بردية – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث . المرجع السابق - ص ١٦٦ .	٢٢٥
١٧٣	جـزء مـن " كتـاب الأرض " يمثـل بعـث " أوزيـر " – مقبـرة " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . Alberto Siliotti: Op. Cit.- P. 66.	٢٢٥
١٧٣أ	تفصيل يوضح بعث " أوزير " والرحلة داخل " اكر " جزء من " كتاب الأرض " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٦٥ .	٢٢٥
١٧٤	أوزوريس يستيقظ تحت أشعة الشمس – مقبرة " مرنبتاح " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ٣٠١ .	٢٢٦
١٧٥	" أوزيـر " يخصب " إيـزيس " وهـي فـي شكل طـائر – معبد أبيدوس – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . ثروت عكاشة : " تاريخ الفن - الفن المصري ١ " - مرجع سابق - ص ٢١٧ .	٢٢٦
١٧٦	" أوزيـر " يخصب " إيـزيس " وهـي فـي شـكل طـائر – الدولـة الحديثة . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. Cit.- P. 311	٢٢٦
١٧٦أ	مولد " حور " من أبويه " اوزويريس " و " إيزيس " . E.A. Wallis Budge: Op. Cit.- P. 280.	٢٢٦
١٧٧	مولد " حور " من أبويه " اوزويريس " و " إيزيس " . Ibid- P. 86.	٢٢٧
١٧٨	حمل " إيزيس " من " أوزير " . Lucie Lamy: Op. Cit.- P. 86.	٢٢٧

الرقم	البيـــان	الصفحة
١٧٩	" أوزير " منتصب القضيب أسفل الإلـه " اكر " - تفصيل من " كتــاب الكهـوف " – مقبـرة " رمـسيس الـسادس " – الأســرة العشرون – عصر الرعامسة . ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١١٦ .	٢٢٧
١٨٠	الساعة الخامسة من كتاب البوابات – مقبرة " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ٣٢١ .	٢٢٧
١٨١	أوزير يخصب إيزيس - متحف اللوفر – باريس – عصر الأنتقال الثالث . Régine Schulz et Matthias Seidel: Op.Cit.- P. 429.	٢٢٨
١٨٢	" حـور " يخـرج مـن بـدن " أوزيـر " – تفـصيل مـن " كتــاب الأرض " - مقبرة " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . ايرك هور نونج : مرجع سابق- ص ١٥٩.	٢٢٨
١٨٣	مولد " حور " في مستنقعات نبات البردي . E.A. Wallis Budge: Op. Cit.- P. 301.	٢٢٨
١٨٤	مولد " حور " في مستنقعات البردي . كريستيان ديروش نوبلكور : " المرآة الفرعونية " - مرجع سابق - ص ٤١ .	٢٢٨
١٨٥	لوحة من الشست الرمادى تمثل احدى لوحات حور السحرية - المتحف المصري – العهد البطلمي . محمد صالح– هوريج سوروزيان : مرجع سابق – ص ١٤٩ .	٢٢٩
١٨٦	الصقر يسحب الأعداء – صلاية " نعرمر " – المتحف المصري – الأسرة الأولى – العصر العتيق Regine Schulz et Matthias Seidel: Op- Cit.- P.335.	٢٢٩
١٨٧	طعن " حور " لـ " ست " - معبد " حور " بادفو – العصر البطلمي Ibid- P. 309.	٢٢٩

الرقم	البيـان	الصفحة
١٨٧أ	" حور " تصحبه " إيزيس " يطعنان " ست " في هيئة فرس النهر بالحراب – العصر البطلمي ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٤٦ .	٢٢٩
١٨٨	أبناء حور الأربعة حول قبر " أوزير " – الفصل السابع عشر من كتاب الموتى . Eva Von Dassow: Op- Cit.- P. 8.	٢٣٠
١٨٩	أنوبيس يقوم بتحنيط المومياء في خيمة التطهير – مقبرة الكاهن " سن نجم " مقابر الفنانين – دير المدينة (طيبة) – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . Christine El Mahdy: Op. Cit.- P. 108.	٢٣٠
١٩٠	الفصل السابع عشر من كتاب الموتى . Mohamed Saleh: Op. Cit.- P. 18.	٢٣٠
١٩١	" أنوبيس " ينحني على المومياء و " إيزيس " و " نفتيس " منحنيتان وأمام كل منهما خاتم الشن – مقبرة " سيبتاح " – وادي الملوك – الأسرة التاسعة عشر – عصر الرعامسة . ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٨٢ .	٢٣٠
١٩٢	" أنوبيس " يضع يديه فوق المومياء و " نفتيس " و "إيزيس" راكعتان – مقبرة " سننفر " . المرجع السابق - ص ٣٤٠ .	٢٣٠
١٩٣	" أنوبيس " يقف بين " إيزيس " إلى اليسار و " نفتيس " إلى اليمين عاكفا على النعش المسجاة فوقه الجثة المحنطة – مقبرة تاوسرت – الأسرة التاسعة عشر – عصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ٩٠ .	٢٣١
١٩٤	طقس " فتح الفم " – مقبرة " تاوسرت " – الأسرة التاسعة عشر – عصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ٣٣٢ .	٢٣١
١٩٥	سيدتان تنوحان على المتوفى أثناء الموكب الجنائزي – بردية الكاتب الملكي " Hunefer " – المتحف البريطاني – الأسرة التاسعة عشر T.G.H. James: " Egyptian Painting In British Museum " – Op. Cit.- P. 55.	٢٣١

الرقم	البيـــان	الصفحة
١٩٦	الملك يرفع عمود dd وتساعده " إيزيس " - ثم يقدم القرابين بعد أن تـم إلبـاس العمـود النقبـة ليمثـل " أوزيـر " – معبـد أبيـدوس – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . Maurizio Re - Giorgio Agnese: Op. Cit.- P. 50.	٢٣١
١٩٧	" أبو فيس " يهاجمـه أشخاص مسلحون وآلهـة بالشباك السحرية تفصيل من الساعة العاشـرة مـن " كتـاب البوابـات " – مقبـرة " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٠٤ .	٢٣٢
١٩٨	قبضة كـائن غير مرئـي تمسك بالحبـل المقيـد بـه " أبـو فيس" – مقبـرة " رمـسيس الـسادس " – الأسـرة العـشرون – عـصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ٣٠٤ .	٢٣٢
١٩٩	" أبو فيس " أسير في الأغلال – المنظر ٨٩ - " كتـاب البوابـات "– الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ١٤٢ .	٢٣٢
٢٠٠	عبب يستحم في الماء بينمـا تقوم ألوهية بمحاولـة تقطيـع جسده – كتاب النهار – مقبرة " رمسيس السادس "– الأسرة العشرون – عصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ٣٠٣ .	٢٣٣
٢٠١	الساعة السابعة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " امنحتب الثاني " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . المرجع السابق - ص ٣٠٢ .	٢٣٣
٢٠٢	الساعة السابعة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " تحتمس الثالث " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة . المرجع السابق - ص ٣٠٢ .	٢٣٣
٢٠٣	" عبب " بجسم طويل ممتد تخـرج منـه رؤوس بـشرية – الـساعة الـسادسة مـن كتـاب البوابـات – مقبـرة " سيتى الأول" – الأسـرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة . المرجع السابق - ص ٣٠٣ .	٢٣٣

قائمة النماذج التحليلية

قائمة الأفكار التصميمية

قائمة النماذج المطبوعة

التعريف بالبحث و حدوده

- مقدمة
- مشكلة البحث
- أهمية البحث
- أهداف البحث
- فروض البحث
- حدود البحث
- منهجية البحث
- أدوات البحث
- مصطلحات البحث
- الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث

مقدمة :

الأسطورة هي القصة التي يسرد فيها الإنسان ما يتخيله عن معبودا ته ، كيف تعيش وكيف تتعامل ، ويجب ألا ننسى أن ما يتخيله الإنسان عن معبودا ته إنما يستمده من واقع حياته و من عناصر بيئته [١] . وقد دارت الأساطير في فلك واحد حول شخصيات المعبودات والتي تخيلها الإنسان القديم في صورة معبودات تتحكم في قوى الطبيعة أو مظاهر الكون المختلفة مثل الشمس ، القمر ، النجوم ، الهواء ، العواصف ، الأرض ، ------- الخ .

هذا فضلا عن قوى أو مظاهر أخرى موجودة في البيئة حاول الإنسان التقرب إليها إما لنفعها أو لتجنب شرها .

هذا وقد رمز الإنسان لتلك القوى برمز حسي يعبر عنها أو يحمل صفة من صفاتها ، وصورها إما على هيئة آدمية أو على هيئة حيوانية أو على شكل طائر أو جسم آدمي ورأس حيوان أو رأس طائر ثم أضفى عليها صفات تماثل طابع البشر ، فهي تحب وتكره ، تحقد وتعاقب ، تأخذ وتعطى [٢] .

وقد احتلت الأساطير مكانة جديرة بالاعتبار في الديانة المصرية القديمة، كما احتلت مكانة مماثلة في معظم حضارات العالم القديم المعاصر للحضارة المصرية القديمة .

في البداية ظهرت تلك الأساطير من خلال فقرات متنوعة وردت ضمن بعض فقرات متون الأهرام ، ثم توالت الإشارات فيما بعد خلال متون التوابيت وكتب العالم الآخر التي ظهرت خلال الدولة الحديثة والتي كان يصاحبها لأول مرة بعض المشاهد التي ترمز لبعض الأحداث الأسطورية ، حيث كان الفنان يختار في تلك الفترة أهم حدث في الأسطورة ليعبر عنه بالصورة وكانت هذه المشاهد قليلة جدا في البداية ، ولا تزيد عن مشهد أو مشهدين .

ثم بدأت هذه المشاهد في التزايد فيما بعد خلال العصور المتأخرة حتى أصبحت تصور معظم أحداث الأسطورة .

سادت تلك الأساطير بما يتفق والمفاهيم الخاصة بالآلهة الممثلة للمصريين ، إما كتفسير للخليقة وإما كتبرير لمصير الإنسان ، حيث كان الاعتقاد بإمكان خلود جميع عناصر الإنسان[٣] .

---

(١) سمير أديب : " موسوعة الحضارة المصرية القديمة " - دار العربي للنشر والتوزيع - القاهرة - ٢٠٠٠ م - ص ٩٥.

(٢) أدولف أرمان : " ديانة مصر القديمة " – ترجمة عبد المنعم أبو بكر – محمد أنور شكري – مكتبة مدبولي - القاهرة - ١٩٩٥ م – ص ١٠ .

(٣) جان يويوت : " مصر الفرعونية " - ترجمة سعد زهران - مراجعة عبد المنعم أبو بكر - مؤسسة سجل العرب- القاهرة- ١٩٦٦ م – ص ٢٣ .

وقد وردت لأول مرة إشارات لمعظم تلك الأساطير ضمن فقرات متون الأهرام التي سجلت على جدران حجرات دفن الملوك وملكات الأسرة السادسة ، وقد وردت على هيئة نصوص دون أي مناظر مصاحبة .

وفى أعقاب الدولة القديمة ظهرت متون التوابيت التي سجلت على توابيت الملوك والأفراد واستمر هذا الحال حتى أواخر الدولة الوسطى حيث ظهر (كتاب الموتى) وقد حوت فصول هذا الكتاب تصاوير ورسومات توضيحية لشرح النصوص وقد حوت كذلك إشارات أسطورية عديدة .

إما الدولة الحديثة فقد انتشر بها العديد من الكتب الدينية التي حوت صورا ومشاهد توضيحية مصاحبة للنصوص وشاع استخدام وتكرار المشاهد الأسطورية إلي حد كبير ، أضيفت أحداث ومناظر جديدة إلي الأساطير القديمة .

وقد صورت تلك المشاهد في تشكيلات فنية تمتاز بدقة التفاصيل وجمال التصوير ومن هنا جاء اختيار تلك المشاهد الأسطورية المصورة في محاولة لترجمة ما بها من عناصر تشكيلية ومعاني أسطورية لإيجاد حلول تشكيلية جديدة تفيد مجال البحوث التطبيقية بشكل عام وتصميم المعلقات المصرية (موضوع الدراسة) بشكل خاص وذلك لتحقيق الطابع المصري بأسلوب ورؤية فنية معاصرة .

مشكلة البحث :

تتلخص مشكلة البحث في :

- كيفية الاستفادة من المشاهد الأسطورية المصورة في الفن المصري القديم من حيث الأسس والسمات و الأساليب البنائية واللونية وما فيها من معايير إبداعية – لتحقيق تلك الخصائص وذلك بالدراسة والتحليل لابتكار حلول تشكيلية جديدة ومبتكرة لتصميم أقمشة المعلقات النسيجية المطبوعة المعاصرة .
- ندرة البحوث العلمية والدراسات العربية التي تتناول هذا الجانب من الدراسة الأمر الذي يستوجب المزيد من تلك البحوث المتخصصة التي تفيد هذا المجال.

أهمية البحث :

- لما كان الاتجاه العام لتصميم طباعة المنسوجات المصرية المعاصرة عامة والمعلقات المطبوعة خاصة (موضوع الدراسة) يتأثر في غالبية الأمر بالغرب وأساليبه ومدارسه الحديثة . لذا فإن لتحقيق الشخصية المصرية المتميزة للمصمم يجب علية أن يتجه الي التراث التشكيلي المصري القديم حاملا سماته وأساليبه البنائية وأصالته في قالب فني معاصر.

- ربط الفن التطبيقي عامة و فن طباعة المنسوجات خاصة بتراث قومي عريق لا تزال به جوانب عديدة تثرى الأبحاث والدراسات العلمية بشكل عام والفنية التطبيقية بشكل خاص .

اهداف البحث :

يهدف البحث إلي :

- دراسة جانب هام من تراث الفن المصري القديم (المشاهد الأسطورية المصورة دراسة تاريخية – تحليلية فنية) بغرض كشف النقاب عن نظمها التشكيلية وأسلوب فلسفتها المتميزة والتي تفيد مجال الدراسة .
- ابتكار حلول تصميميه جديدة تحقق قيما جمالية متميزة للمعلقات النسيجية المطبوعة والمستوحاة من الدراسة الفنية التحليلية السابقة.
- تنفيذ نماذج تصميميه بواسطة الطباعة الرقمية بالحاسب الآلي على الخامات المناسبة للمعلقات النسيجية .

فروض البحث :

يفترض الباحث أن :

- إمكانية الاستفادة من المشاهد الأسطورية المصورة بما تحمله من قيم و جماليات فريدة تثرى مجال الدراسة .
- إمكانية تحليل مختارات من المشاهد الأسطورية المصورة تحليلا فنيا ودراسة الأسس والقواعد التشكيلية لها قد تفيد الجانب الدراسي الفني للبحث .
- استخدام أسلوب الطباعة الرقمية في تنفيذ بعض الحلول التصميمية يؤدي إلي الحصول على تصميمات مطبوعة بشكل أكثر دقة أوفر في الوقت والجهد .

حدود البحث :

وتتحدد الدراسة المقترحة في :

- **الحدود الزمانية :**

تشمل العصور المصرية القديمة المتعاقبة (عصر الدولة القديمة – الدولة الوسطى – الدولة الحديثة) .

- **الحدود المكانية :**

جمهورية مصر العربية .

- **الحدود الموضوعية :**

(الدراسة النظرية) : دراسة المشاهد الأسطورية المصورة (أساطير الخلق ونشأة الكون – الأساطير الشمسية –الأسطورة الأوزيرية---الخ) دراسة تاريخية فنية .

(الدراسة الفنية التحليلية) : وتقتصر على دراسة وتحليل نماذج من المشاهد الأسطورية المصورة .

(الدراسة التطبيقية) : وهى توظيف التصميمات المبتكرة من الدراسة كمعلقات نسجية مطبوعة وذلك باستخدام الطباعة الرقمية بالحاسب الآلي .

منهجية البحث :

سوف يستند البحث على :

- **المنهج التاريخي :**

وذلك من خلال تناول وتتبع التطور التاريخي للأساطير المصورة في الفن المصري القديم خلال العصور التاريخية المختلفة .

- **المنهج الوصفي التحليلي :**

وذلك من خلال الدراسة الوصفية التحليلية الفنية لنماذج من المشاهد الأسطورية المصورة .

- **المنهج التجريبي (الفني التطبيقي) :**

وقيه تجرى التجارب الفنية والتطبيقية المستوحاة من الدراسات الفنية السابقة لتطبيق التصميم باستخدام الطباعة الرقمية على الأقمشة المناسبة للمعلقات .

أدوات البحث :

المتحف المصري والأماكن الأثرية الموجودة بمصر– موسوعات عربية و أجنبية – كتب عربية و أجنبية – رسائل علمية – دوريات ومجلات عربية وأجنبية – شبكة المعلومات العالمية – الحاسب الآلي (في التصميم والتنفيذ) .

مصطلحات البحث

(أ) أهم المصطلحات التي وردت بالدراسة

شوابتى Shawabty (القرين أو الشبيه)

نوع من التماثيل الجنائزية كان الهدف منها أن تقوم بدلاً من المتوفى بأداء الأعمال المرهقة في العالم الآخر[١] ، ومعناه في اللغة المصرية القديمة الذي يناظر أي هو بديل للإنسان ، ويوضع معه عند دفنه ، وكانت تنحت على هيئة مومياءات ملفوفة في أكفان [٢]

عنخ (Ankh) : علامة هيروغليفية تعبر عن كلمة الحياة [٣]

اوستراكا Ostracon

كلمة إغريقية معناها " كسرة " وعادة ما تفهم على أنها تشير الي شقافة عليها نقوش ويستخدم هذا التعبير في علم المصريات للدلالة أيضاً على شظايا الحجر الجيري ذات النقوش [٤]

و قد عثر على الكثير من قطع الاوستراكا في مصر ، و قد شملت مجموعة كبيرة من الاسكتشات و الرسوم المبدئية و الخطوط التجريبية المرسومة على أسطح بعض رقائق الحجر الجيري أو على أسطح قطع من القدور ، و يطلق على الاوستراكا أيضا اسم " اللخاف " ـ جمع مفرده لخفة أو لخافة ، أو " الشقف " ـ جمع مفرده شقفة [٥]

الصلاية

هي لوحة كانت شائعة الاستعمال في عصور ما قبل التاريخ لصحن مواد الزينة [٦]

بلوتارك Plutarch

مؤرخ و مؤلف اغريقى شهير

---

(١) اريك هور نونج : " وادي الملوك أفق الأبدية - العالم الآخر لدى قدماء المصريين " - ترجمة محمد العزب موسى - مراجعة محمود ماهر طه - مكتبة مدبولي - الطبعة الأولى ـ القاهرة - ١٩٩٦ م - ص ٣٦٢.

(٢) محمد إسماعيل سعد جاهين : " فن النحت المصري "- القاهرة - ١٩٨٣ م - ص ٤٣ .

(٣) وليم هـ . بيك : " فن الرسم عند قدماء المصريين " - ترجمة مختار السويفى - مراجعة احمد قدري -وزارة الثقافة - هيئة الآثار المصرية - القاهرة - ١٩٨٧ م - ص ٥٠ .

(٤) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٦١.

(٥) إيمان محمد أنيس عبد العال :" القيم التعبيرية للديناميكية و الأستاتيكية في جداريات الفن المصري و مدى الاستفادة منها في تصميم طباعة المعلقات النسجية المعاصرة " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠٥م - ص ٨ .

(٦) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " - ط٦ - دار المعارف بمصر - القاهرة - ١٩٩٢ م- ص ٣٢ .

ناووس

تابوت حجري

الشص

حبل ينتهي بخطاف نحاس

الاوجات

عين حور السليمة – قرص الشمس

الصل

حية ناشرة صدغيها [١]

الصولجان

له راس على شكل خطاف و طرفه مدبب ، وهو رمز هيروغليفي للقوة والسيادة و السلطان [٢]

عمود جد

تعنى كلمة " جد " الثبات و الدوام ، و إذا أخذنا ذلك في الاعتبار لكان من السهل علينا أن نتبين السبب الذي دعا المصريين إلي اعتباره عمود لتثبيت الكون أو رفع السماء ، كما كان رمزا للعودة للحياة [٣]

تاج الاتف

احد أغطية الرأس الملكية ، ثم بات العلامة المميزة لـ " أوزير " المنتصر منذ العصر الهيراكليوبوليتي (الأسرتان التاسعة و العاشرة) [٤]

مدونات ليوناردو دافنشي

هي دراسات و أوراق دونها عبقري عصر النهضة " ليوناردو دافنشي " بيده اليسرى معكوسا (لا يقرأ إلا بمرآه) و فيها دون أفكاره و المهام و التفاصيل التي يخشى أن تراوغ ذاكرته ، كل ذلك من داخل قاموس خاص به مكتوب بلغة القرن الخامس عشر الميلادي ، و قد أطلقت عدة أسماء على هذة الأوراق التي نالت شهرة كبيرة و مكانة خاصة في تاريخ الفن و الأدب معا ، فسميت " أوراق ليوناردو " و " كراسات دافنشي " ، و قد بلغ عددها الي الآن سبعة آلاف ورقة من الحجم الكبير [٥]

---

(١) وليم هـ . بيك : مرجع سابق - ص ٥٥ .
(٢) المرجع السابق - ص ٥٦ .
(٣) المرجع السابق- ص ٢٣١ .
(٤) رندل كلارك : " الرمز والأسطورة في مصر القديمة " - ترجمة احمد صليحة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٨ م - ص ٢٣٣ .
(٥) محمد عزت سعد محمود عزت : " خواطر في الفن و التصميم حول غايات من القران الكريم " - مركز النشر - نقابة مصممي الفنون التطبيقية - القاهرة - ٢٠٠٢ م - ص ٢٠٩- ٢١٠.

الملكة تاوسرت

هي ملكة استثنائية حكمت مصر من ١١٩٠الى ١١٨٤ ق.م. و قد دفنت في وادي الملوك [١]

لوحات حور السحرية

لوحات عادة ما توضع في أماكن عامة شان تماثيل إبراء الناس و الآلهة و شفائهم ، و كانت كذلك مغطاة بالنصوص السحرية ، و لم يكن على المرء إلا أن يصب الماء على التمثال ثم يشربه . إذا يكتسب الماء عندئذ قوى إلهية تحميه من الزواحف أو تشفى من لدغها و عضها [٢]

كتاب البوابات Book of Gates

اسم حديث لمؤلف ملكي يرجع إلي أواخر الأسرة الثامنة عشرة قبل حكم " اخناتون " بوقت قصير ، ولم يصل إلي وادي الملوك إلا بعد انهيار ثورته عندما استخدمه " حور محب " في زخرفة مقبرته [٣]، وقد سمي بهذا الاسم لان الفواصل في نصوصه بين المناطق المختلفة في العالم الآخر جاءت على شكل بوابات أو صروح تحرسها حيات تنفث نارا . وفي هذا الكتاب يتجلى مركب الشمس و هو يجرى في النيل السفلى إلي أن يتم دورته فيرفعه الإله " نون " و هو منبثق من الماء [٤]

ويشبه هذا المؤلف كتاب " الأمد وات " و لكنه اقل تألقا منه ، و هو يستمد منه خطوطه العامة ، وكل من السجلات الثلاثة فيه يتكون من عدد من المناظر الفردية جنبا إلي جنب ، ويضم القوائم الطويلة لآلهة الامدوات كما يحوى تفسيرا مكثفا لبعض المشاكل المعنية في الأبدية مثل تهديد أبو فيس ، وطبيعة الزمن والعدالة و البركات المادية [٥]

وتحتوى مقبرة " رمسيس الأول " على غرفة واحدة منقوشة على حائطيها الجانبيين فصلان من " كتاب البوابات " يمثلان الدوائر المصورة في كتب العالم الآخر [٦]

كتاب الامىدوات (أي ما هو كائن في العالم الآخر)Amduat

يرجع إلي الأسرة الثامنة عشر ، وكان عنوانه في الأصل " كتاب الغرفة الخفية " ، ويستخدم " كتاب الامدوات " في تقسيم الاثنتى عشر وحدة لرحلة الشمس ، حيث كل ساعة منفصلة عما يليها بسطور من النص المكتوب [٧]

---

(١) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٨٨ .

(٢) محمد صالح على – هوريج سوروزيان : " المتحف المصري " - ترجمة محمد صالح على - مراجعة احمد عبد الحميد يوسف - مطابع المجلس الأعلى للآثار – القاهرة - سنة النشر غير مذكورة - ص ١١٨ .

(٣) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٠٤- ٣٦٦

(٤) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ١) " – دار المعارف بمصر - القاهرة - ١٩٧١ م - ص ٢٧٩.

(٥) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٦٦ .

(٦) المرجع السابق - ص ٩٥ .

(٧) المرجع السابق - ص ١٠٣ - ١٠٥.

وقد وصل الكتاب في شكلين : الأول كان مخصصا للملوك فقط و نراه منقوشا على حوائط المقابر الملكية مزودا بالصور التوضيحية .
والشكل الثاني هو نص مختصر مكتوب على أوراق البردي و كلا النصين الملكي والمختصر يؤكد أن ما كتب على حوائط المقابر الملكية مقرونا بالتصوير [١]

وتعد مقبرة " تحتمس الأول " هي أقدم مقابر وادي الملوك وأول مقبرة تحمل جدرانها بعض نصوص " الامدوات ". وتعد أقدم أكمل نسخة من هذا الكتاب هي المسجلة على جدران غرفة الدفن في مقبرتي " تحتمس الثالث " والوزير " اوسر " والنص مكتوب بالخط الرقعة على خلفية صفراء (فتبدو كما لو أن بردية قديمة قد لصقت على الحائط). وقد كانت نقوش المقابر الملكية إلي عصر " حور محب " قاصرة على هذا الكتاب الواحد [٢]

و كذلك مقبرة " امنحتب الثاني " من الأسرة الثامنة عشر ، كما نجد النص الكامل لهذا الكتاب في مقابر " سيتي الأول " و " رمسيس الثاني " و " مري آن بتاح " من الأسرة التاسعة عشر و " رمسيس الثالث " و " السادس " و " التاسع " من الأسرة العشرين [٣]

متون الأهرام Pyramid Texts

وهي نصوص طقسية نقشت على جدران الأهرام في الأسرتين الخامسة والسادسة . وهي تتألف من شعائر وعزائم وترانيم تتعلق بمراسم الدفن للملك المصري [٤]، وكان المقصود بهذة النصوص هو ضمان سعادة الملك المتوفى وسلامته في العالم الآخر .. وهي في مجموعها عبارة عن ٧١٤ فقرة ويختلف وجود بعضها من هرم لآخر [٥]

و هي أقدم مجموعة معروفة من النصوص الدينية ، منقوشة على جدران الغرف الداخلية للأهرام الملكية لملوك الأسرتين الخامسة و السادسة ، و هي كالكتب الملكية عن العالم الآخر " وخلافا لصيغ نصوص التوابيت للناس العاديين وكتاب الموتى " تؤخذ عباراتها على إنها حقيقية تؤكد للملك الميت مكانه بين آلهة السماء وخلافا لكتب العالم الآخر نجدها "مثل نصوص التوابيت وكتاب الموتى " مقتطفات مختارة من النصوص وليست مؤلفا موضوعا في الأصل في إطار متعمد وتصميم متكامل [٦]

---

(١) عريان لبيب حنا : " الشخصية المصرية في مصر القديمة " - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠٣ م - ص ١٧٩ .
(٢) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٠٣ .
(٣) الهام عبد الرازق محمود : " دور الشمس كعقيدة و اثرها على فن التصوير المصري القديم " – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان – ١٩٩٦ م – ص ١١٨ .
(٤) ثروت عكاشة : مرجع سابق - ص ٢٧٦ .
(٥) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٦٧ .
(٦) ايرك هور نونج : مرجع سابق -ص ٣٦٨ .

كتاب الليل و النهار " كتاب السماوات – كتب نوت "Books of Heavens

يحويان بعض الأفكار اللاهوتية و الكونية التي سادت خلال فترة الرعامسة مع خريطة مختصرة توضح مسيرة رب الشمس ليلا و نهارا (١). الجزء الأول يشرح فكرة دخول رب الشمس بدن " نوت " حتى يولد من رحمها صباحا ، و الجزء الأخير منه يمثل ولادة الشمس .

والمسيرة التي تقوم بها الشمس في النهار والليل مبينة في أسقف القبور الملكية في أواخر عصر الرعامسة بسلسلة من الصور ، وهي تسمى عادة " كتب السماوات " ، ولهذة الصور إطار عبارة عن الجسد العاري لربة السماء المرسومة على السقف ، و يبدو فمها يبتلع الشمس في السماء ، كي تخرج مرة أخرى من بين فخذيها في الصباح (٢)

وتعد أقدم نسخة من " كتاب الليل و النهار " توجد بالضريح الرمزي للملك " سيتي الأول " في " أبيدوس " الاوزيريون " على الجزء الغربة من سقف حجرة التابوت ، كما يوجد على سقف حجرة التابوت بمقبرة " رمسيس الرابع " وهي أقدم نسخة و لكنها غير كاملة إذ تنتهي عند الساعة التاسعة .

أما أكمل نسخة منه فهي التي وردت على سقف غرفة الدفن بمقبرة " رمسيس السادس " ، حيث نرى جسد " نوت " الممتد طافيا فوق أمواج المياة الأولية الأزلية " نون " كإطار لهذين الكتابين اللذين تغطيان معا كل رحلة الشمس ويقدمان خريطة المناطق السماوية (٣) ، وقد وردت النسخة الكاملة كذلك بمقبرة " اوسركون الثاني " بصان الحجر ، وقد سجل الكتابان في المنطقة الواقعة بين ذراعي و ساقي " نوت " والتي قسمت إلي صفوف أفقية تحوى خطوطا راسية .

كتاب الأرض Book of Earth

اسم حديث لمؤلف ملكي من الأسرة العشرون يتعلق برحلة اله الشمس عبر العالم الآخر و هو مكون من أربعة أجزاء مليئة برسوم الأشكال المحنطة و أقراص الشمس ، و صورة العالم الآخر هي الأرض " في شكل اكر " المليئة بالمقابر و الكهوف و النوابيت الحجرية التي تحوى العديد من الجثث المقدسة (٤)

كتاب الكهوف " كتاب قررة "Book of Caverns

اسم حديث لمؤلف يتعلق بالعالم الآخر أنشيء خلال الأسرة التاسعة عشرة، وفيه ينقسم العالم الآخر إلي ستة أجزاء كل منها به عدد من المناظر تتعلق بجوانب محددة للأبدية مسجلة في كهوف يمر فوقها اله الشمس في رحلته ، وكل المؤلف مليء بالعناصر المصورة مع تعليقات تناسب محتويات المناظر ، وأطوال النصوص في الغالب ابتهالات لـ " أوزوريس " (٥)

---

(1) Hornung E .: "The Valley of the King – Horizon of Eternity" – USA- 1990 – P. 90 .

(٢) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٢٨ .

(٣) المرجع السابق - ص ١١٨

(٤) المرجع السابق - ص ٣٦٦ .

(٥) المرجع السابق - ص ٣٦٤ .

كتاب الموتى Book of Dead

نصوص دينية استخدمت كثيرا في الدولة الحديثة ، وتتضمن مجموعة من الصلوات والتمائم و التعاويذ والرقيات السحرية التي تنفع الروح في العالم الآخر (١) ،وقد دونت تلك النصوص على ورق البردي ، وكانت توضع نسخة منها في الأكثر بين ساقي المومياء . ولم تكن هذة النصوص غير صورة من نصوص الأهرام أو متون التوابيت ، مع شيء من التعديل والتحوير أو التبسيط (٢) .

متون التوابيت Coffin Texts

هي كتابات دينية مدونة معظمها على جدران التوابيت الخشبية (٣) التي تضم رفات الموتى من الموسرين والأشراف(٤)، و هذة الصيغ يقصد بها أن تؤكد حياة الميت في الأبدية ، وهكذا فإنها توفر المعلومات عن عقائد المصريين في الأبدية خلال فترة لم يكن يوجد فيها نصوص جنازية ملكية (٥)

وقد انتشرت في مصر كلها في الفترة ما بين بداية الدولة الوسطى و بداية الدولة الحديثة ، ثم تطورت النصوص و سجلت على أوراق البردي ووضعت تلك القراطيس البردية فوق التابوت أو داخل اللفائف الكتانية من حول المومياء لتكون في اقرب مكان من الميت لعلها تعينه في رحلته خلال عالمه السفلى (٦)

ابتهالات رع Litany of Re

اسم حديث لعمل من جزئيين كان يستخدم في المقابر الملكية منذ منتصف الأسرة الثامنة عشرة ، و الجزء الأول من هذا الكتاب عبارة عن تهليل لإله الشمس تحت ٧٥ اسما مختلفا ، و الجزء الثاني عبارة عن سلسلة من الابتهالات يتخذ فيها الفرعون طبيعة و دور و شخصية مختلف الآلهة وأهمها جميعا اله الشمس (٧) .

---

(١) وليم هـ . بيك : مرجع سابق - ص ٥١ .
(٢) ثروت عكاشة : مرجع سابق - ص ٢٧٨ .
(٣) محمد إبراهيم بكر : " صفحات مشرقة من تاريخ مصر القديم " - مطبعة جامعة القاهرة و الكتاب الجامعي – القاهرة - ١٩٩٤ م - ص ٥٥ .
(٤) ثروت عكاشة : مرجع سابق - ص ٢٧٨ .
(٥) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٦٧ .
(٦) محمد إبراهيم بكر : مرجع سابق - ص ٥٨.
(٧) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٦٨ .

(ب) أهم الآلهة المرتبطة بالأساطير محل الدراسة

خبري Khepri

نشأت عبادته في هليوبوليس- ادمج مع رع تحت اسم خبر رع [١]، و معنى اسمه " ذلك الذي يأتي الي الوجود " و هو إسم يطلق على ظهور إله الشمس في الصباح ، ويمثل غالباً على هيئة حشرة الجعران ونادراً على هيئة إنسان رأسه على هيئة حشرة الجعران وهو كغيره من الآلهة البارزين : في كتاب العالم الآخر يقتصر ظهوره على المقابر والأدب الجنازي ، وليست له عبادة مستقلة [٢].

رع حور اختى

له صفات " رع " و " حورس " مدمجة ، و معنى اسمه " الشمس في الأفق " [٣].

آختى Akhty

أي " هذا الذي في الأفق " تسمية لإله الشمس حينما يتجلى فوق الأرض أيضاً: حور آختى .

حور آختى Harakhty

أو " حورس الأفق " هو شكل إله الشمس أثناء النهار ويرسم في شكل صقر أو في شكل إنسان له رأس صقر يعلوها قرص الشمس [٤].

تاتنن Tatenen

إله الأرض الجرداء [٥] و هو تعبير عن " الأرض البارزة " تجسيد لأعماق الأرض اندمج مع بتاح في منفس منذ عهد الدولة الحديثة تحت اسم " بتاح تاتنن " في شكل إنساني واضعاً على رأسه قرني كبش وتاج من الريش ، من ألقابه سيد الأمن نظراً لأنه كان يمثل البداية الأزلية [٦] .

نون Nun

هو الخضم الأزلي الذي انبثق منه كل شيء ومن ثم فهو أبو الإله منه تخرج الشمس يوميا ومع شقه الأنثوي " نونيت " يكونان زوجات أربع أزواج لثامون الأشمونيين [٧] تشخيص للمياه الأولية التي ظهر منها كل شيء ويخرج منه إله الشمس كل يوم وقد تجدد واستعاد شبابه ، وهكذا فإن " نون " هو " أب

---

(١) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٣٠ .
(٢) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٣ .
(٣) وليم هـ . بيك : مرجع سابق - ص ٥٤ .
(٤) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥١ .
(٥) المرجع السابق - ص ٩٤ .
(٦) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٢٩ .
(٧) المرجع السابق – ١٣٤ .

الآلهة " وهو مع زوجته "نونيت" يشكلان الجيل الأول لأسرة مجموعة الأرباب الثمانية " ثامون الأشمونين" وأحياناً يصور في شكل إنساني ، كما يظهر أحياناً برأس ضفدع استخلاصا من دوره كرب للخصب وقد كان الفيضان السنوي للنيل مرتبطاً بتكرار عملية الخلق وبالتالي مع " نون " (١).

نوت Nut

تعنى آلهة السماء القديمة تصور في هيئة إمرأة تنحني على زوجها " جب " إله الأرض ، وهى تلد الشمس كل يوم ثم تبتلعها وكذلك تفعل مع كل الأجسام السماوية الأخرى وهى أيضاً تسبغ حمايتها على المتوفى (٢).

آتوم Atum

اسمه يعنى التام أو الكامل – اعتقد المصريون أنه خلق نفسه بنفسه على قمة التل الأولى ، ومن ثم فهو خالق العالم – خلق بمفرده " شو " و " تفنوت " ، ومن ثم فهو على رأس قائمة تاسوع هليوبوليس – اندمج مع الإله رع وعرف بإسم آتوم رع (٣).

ويضعه أصله الأسطوري على رأس تاسوع هليوبوليس ، ولكن في الأزمنة المتأخرة كان يعبد باعتباره المظهر المسائي لإله الشمس مقابل خبري المظهر الصباحي للشمس ، ويرسم عادة في شكل إنساني خالص ، وهو من الشخوص الهامة في مجمع الآلهة المصري (٤) .

آتون Aton " Aten "

أو " قرص الشمس " الذي لم يعبد قبل الدولة الحديثة ورفعه إخناتون الي مرتبة الإله الوحيد الشامل وكان آتون يرسم في البداية برأس صقر (٥) ، وفيما بعد كقرص الشمس بأشعة تنتهي بأيد آدمية تمسك غالبا علامة الحياة (٦) ، وأحيانا تذكر كتب العالم الآخر " القرص العظيم " ليس باعتباره الإله المستقل آتون وإنما باعتباره مجرد مظهر من مظاهر إله الشمس نفسه (٧) . ومن ألقابه الحرارة المنبثقة من قرص الشمس رب الأفقين الذي يتلألأ في افقه باسمه كوالد لـ " رع " الذي عاد إلينا كـ " أتون " (٨) .

---

(١) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٥ .
(٢) المرجع السابق – ص ٣٥٥ .
(٣) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٢٨ .
(٤) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٠ .
(٥) المرجع السابق – ص ٣٥٠ .
(٦) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٢٩ .
(٧) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٠ .
(٨) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٢٩ .

جب Geb

هو إله الأرض ذو طبيعة عامة أكثر من " آكر " ويرسم في شكل إنسانى خالص ، وباعتباره إله الأرض يعتبر جب " أميرا متوارثا " وأصلا لكل الآلهة ، وهو زوج " نوت " ربة السماء ، وأب أوزوريس وكانت القرابين تقدم الي المتوفى عن طريقه ولكنه لم يعبد بصفة مكثفة [١] .

آمون Amon

يظهر آمون على هيئة رجل يلبس تاج تعلوه ريشتان ، ويتخذ شكل الآلة مي في كثير من الأحيان ، هو أحد أعضاء ثامون الأشمونيين ، وأصبح المعبود الرسمي للإمبراطورية الحديثة ولقب بملك الآلهة [٢] الإله " الخفي " ، إله يبدو عادة في شكل رمزي على رأسه ريشة طويلة ، ولكنه يبدو أحياناً على هيئة كبش أو إوزة . أول ما ظهرت عبادته وازدهرت في إقليم طيبة ولكنه معروف من قبل كإله أولى ، وبرز بين الآلهة من ٢٠٠٠ الي ١٣٦٠ ق . م وهو يضم كل خصائص الخالق والحافظ للعالم ، ولا يقوم آمون بأي دور حيوي في النصوص الملكية في وادي الملوك .

ماعت Maat

آلهة أو تشخيص للعدالة و الحقيقة و الصواب و النظام [٣] ، وهى ربة في هيئة إمرأة تحمل ريشة فوق رأسها ، وتعتبر ابنة الإله الخالق " رع " وقد انتشرت عبادتها منذ الأزمنة المبكرة [٤] .

حكا Hika

تجسيد آدمي للسحر عبد منذ وقت مبكر خاصة في الدلتا وفى إسنا [٥]، وهو أحد رفيقين دائمين مع " سيا " لإله الشمس في كتاب البوابات ولاغنى عنه في إيقاع الهزيمة بأبو فيس [٦] .

حو Hu

تحسين للنطق الذي ينادى به الإله الخالق للأشياء لتكون [٧] ، وهو مع " حكا " و " سيا " من قوى الخلق التي ترافق دائماً إله الشمس في العالم الآخر ، ولكن حو ليس إلها معبوداً [٨]

---

(١) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥١ .
(٢) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٩٢ .
(٣) وليم هـ . بيك : مرجع سابق - ص ٥٣ .
(٤) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٤ .
(٥) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٢٩ .
(٦) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٢ .
(٧) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٢٩ .
(٨) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٢ .

سيا Sia

تجسيد معنوي للمعرفة والذكاء ، وارتبط مع " تحوت " خاصة في العصور المتأخرة [١]، بفضل انضمامه الي " حو " وحكا أصبح عالم الخليقة ممكناً وهو مع حكا يمثلان ملاحي مركب الشمس في كتاب البوابات [٢].

آكر Aker :

تشخيص قديم للأرض وللعالم الآخر ، معروف منذ عهد نصوص الأهرام في الدولة القديمة برسم كشريط من الأرض برأس بشرية ، أو كثنائي أسد أو ثنائي أبى الهول برأسين ، وهو الحارس اليقظ على مدخل ومخرج العالم الآخر ، ويمكن أن يكون مهدداً أو مساعداً للمتوفى ، ودوره في كتب العالم الآخر ، فيما عدا كتاب الأرض – محدود ، ولم تكن له عبادة خاصة به .

الإله " أوزير " أو " أوزوريس " Osiris

هو الابن الأكبر للإله الأرض " جب " و " نوت " آلهة السماء ، و هو أول من مات و بعث بعد موته ، و لكنه اثر البقاء في عالم الموتى كحاكم له عن أن يعاد الي الحياة الدنيا مرة أخرى ، و قد ارتبط " أوزير " بالنيل مصدر خصوبة ارض مصر لذلك رمز له باللون الأسود لون الطمي كما ارتبط كذلك بالفيضان لان به إشارة لبعثه و إعادة الحياة بإنماء الزرع كما بعث " أوزير " [٣] ، لتزدهر النباتات الخضراء و من هنا جاء رمزه باللون الأخضر ، كما انه الواهب للحياة لكافة المخلوقات لأنه القوى الكامنة في الأرض التي تمنحها الحياة فتنتج النباتات و المحاصيل و هو بمثابة القوة الدافعة للتناسل لجميع المخلوقات ، و التي كانت تتجدد و تزدهر بقدوم مياة الفيضانات .

الآلهة " إيزة " أو " إيزيس "Isis

هي أخت أوزيريس وزوجته وأم حورس ، يكتب اسمها بعلامة " العرش " و هي تحمل الشاب حورس ولكنها أيضا تساعد إله الشمس ، وتمثل دائماً كامرأة تحمل علامة العرش على رأسها وأحياناً تلبس تاج عبارة عن قرنين بينهما قرص الشمس [٤] ، ولكنها بسبب ارتباطاتها العديدة بالربات الأخريات تظهر في أشكال أخرى لا حصر لها ولذا فإن إيزيس يطلق عليها " المتعددة الأشكال " ، وهى تقوم بأدوار عديدة في المقابر الملكية فهي باعتبارها زوجة أوزيريس الفرعون تحمى الفرعون " في المناظر المقدسة وفى المقصورة الملكية " وباعتبارها ربة مستقلة ترافق إله الشمس .

---

(١) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٣٠ .
(٢) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٧ .
(٣) تامر أحمد فؤاد الرشيدي : رمزية الألوان و دلالاتها في العمارة و الفنون المصرية القديمة حتى نهاية عصور الدولة الحديثة - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الآثار - جامعة القاهرة - ٢٠٠٤ م - ص ٩٦ .
(٤) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٣١ .

نفتيس Nephthys

ربة المنزل زوجة للإله ست ، ربة رمزية صاحبت إيزيس في النواح على أوزوريس والدفاع عنه ، وكذلك في عبادة الشمس ، وهى من الأصل الأسطوري أخت وزوجته ست قاتل أوزوريس ، ولم يكن لها أبناء منه ومن المفروض أن نفتيس كانت عاقراً " رغم إنه في تصور آخر تشتهر بأنها حملت بأنوبيس من أوزير ، ومنذ وقت مبكر يرجع الي عصر نصوص الأهرام ارتبطت نفتيس بإيزيس في خدمته إله الشمس ، وهى لا تكاد تلعب أي دور مستقل في الأساطير أو العبادة . كانت تقوم بحراسة أركان التوابيت مع إيزيس ونيت وسرقت وفى بعض الأساطير هرم للإله أنوبيس [١].

الإله " ست "Seth

هو من الآلهة الرئيسية التي كانت تقدس في الصعيد ، و كانت عاصمته بلدة " امبوس " الواقعة قبالة فقط بين جبانة " نقادة " القديمة و قرية البلاص الحالية ، أي أنها كانت واقعة في قلب أقدم مدينة مصرية [٢] .

صوره المصريون على هيئة إنسان برأس حيوان غريب يشبه رأس الكلب بأذن مفلطحة قائمة وذيل مستقيم ممتد الي أعلى – وعضو التاسوع المقدس – مركز عبادته الرئيسي مدينة امبوس نوت القديمة بمنطقة قنا [٣].

وهو إله عنيف شرير "، وهو مرتبط بالعالم الهامشي للصحارى والبلاد الأجنبية . وكان ست في عراك دائم مع أوزوريس وحورس اللذين يرمزان لإقرار النظام المقدس ويعتبران أخوان له طبقاً لبعض التقاليد .

حورس Horus

ربما يمكن تعريفه " بالبعيد " وهو من الآلهة القديمة للسماء والملكية ، وصلاته الوثيقة بإله الشمس وفيما بعد بأوزوريس وإيزيس أدت به الي كثير من التشابهات الجديدة وبرزت فيه بصفة خاصة جوانبه الزوجية والشبابية . والفرعون الحي هو حورس ابن أوزوريس، والمنتقم له ، وعندما يموت يصبح أوزوريس [٤] ، صوره المصريون على هيئة صقر أو رجل برأس صقر ، له عدة مظاهر من بينها حور أختي " حورس الأفقين " ، " حورس بن إيزيس " ، حورس البحدتى رب ادفو ، حورس سماتادى موحد الأرضيين ، حورس الطفل [٥] .

---

(١) المرجع السابق – ص ١٣٤ .
(٢) سليم حسن : " مصر القديمة في عصر ما قبل التاريخ الي نهاية العهد الأهناسى " - مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب - الجزء الأول - القاهرة - ١٩٩٣ م – ص ٢١١ .
(٣) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٣٣ .
(٤) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٢ .
(٥) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٣٢- ١٣١ .

أنوبيس Anubis

يمثل على هيئة كلب يركض على قاعدة تمثل واجهة المقبرة أو في وضع مزدوج متقابل ، وهو اتخذ صفة الحنط لأنه قام بتحنيط أوزوريس ، وتبعاً لأحدى الأساطير فإن أبوه هو أوزوريس وأمه هي نفتيس [١]، و هو إلة جنائزى يرسم عادة كحيوان ابن آوى أسود أو كجسم إنسان له رأس كلب ، و هو المؤتمن على مومياء الفرعون المتوفى ولذا فإنه يلعب دوراً بارزاً كإله حافظ في المقابر الملكية، ومع ذلك ليس له دور في النصوص الملكية الخاصة بالأبدية [٢].

أبوفيس Apophis

عدو ثعبانى لإله الشمس ، يمثل التهديد الدائم للفوضى على العالم المنظم، وهو خطر مستمر لمركب الشمس وفى صراع لاينقطع معها ولا يقوى على صد شره سوى السحر [٣]).

بس Bes

تعبير عام يطلق على مختلف الأرباب الأقزام ذوى الوجوة الشيطانية ، وغالباً ما يرتدى الإله بس تاجاً من الريش ومئزر أسد ، وهى آلهة صديقة تطارد الشر ، وخاصة لدى ميلاد الأطفال [٤].

حتحور Hathor

يعنى اسمها " منزل حورس " و هي اشهر الآلهات المصرية ، ولها الصفات المميزة للأم ، باعتبارها " عين رع " التي دمرت أعدائه ، وترسم عادة كإمرأة بقرني بقرة ، تحمل تاج عبارة عن قرنين بينهما قرص الشمس أو كبقرة وأحيانا نراها كلبؤة أو ثعبان أو شجرة [٥] .

أولاد حورس Sons of Horus

أبناء حورس هم امستى وحابى ودرا موقف وقبحسنوف ، ويقومون على حراسة أوزوريس أثناء تحنيطه ومن ثم يحرسون أواني الأحشاء الأربع ويمثلون أركان العالم الأربعة [٦] .

نيت Nieth

" المرعبة " ربة الحرب والقنص ، لا تتخلى مطلقا عن خصائصها الحربية " السهام والدروع " غالباً ما تصور في شكل آلهة مسترجلة

---

(١) المرجع السابق – ص ١٣١.
(٢) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٠ .
(٣)) المرجع السابق – ص ٣٥٠ .
(٤) المرجع السابق – ص ٣٥١ .
(٥) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٣٢ .
(٦) عريان لبيب حنا : مرجع سابق – ١٣١ .

androgynous ودورها الأساسي إنها ربة أولية ، وكانت تعبد منذ العصر العتيق خاصة في سايس وإسنا ، وإذا كانت أهميتها خارج سايس قد تقلصت إلا أن دورها تزايد كحامية لوادي الملوك عندما انضمت الي سرقت ونفتيس وإيزيس في الدفاع عن أوزوريس (١) .

بتاح Ptah

إله قديم عبد في منف حيث اعتبر خالق العالم وإله التقنية " التكنولوجيا ". يصور بتاح رمزياً بدون أطراف ولكن يديه حرتان أمامه تحملان رموز السلطة . كان دوره في وادي الملوك ضئيلاً (٢) .

يتخذ شكل إنسان بدون تحديد واضح لأعضائه ، ادمج في عصر مبكر مع الإله أبيس وسكر وبعد ذلك مع الإله تاتنن ، عبد على أنه إله خالق رب كل الظلمات والفنون (٣).

رع Re

أهم الآلهة المصرية وأكثرها شيوعاً لإله الشمس الذي ينضم الي آلهة كثيرة أخرى يصور عادة في شكل إنساني وعبد منذ البداية كخالق العالم ، وهو يقطع قاربه السماء في النهار والعالم الآخر في الليل . كانت هليوبوليس " أون " مركز عبادته الرئيسي منذ أقدم العصور (٤) . أدمج مع عدة آلهة يرأس التاسوع المكون من مشهود تفنون وجب ونوت و أوزوريس وإيزيس وست ونفتيس منذ الأسرة الرابعة أصبح الإله الرسمي للبلاد ، ادمج مع آمون منذ الدولة الحديثة تحت اسم آمون – رع (٥) .

شو Shu

إله الفضاء الذي يفصل بين السماء والأرض ، ويأتي بالهواء والضياء بينهما ، وعندما يفصل بين السماء والأرض يلعب دوراً هاماً في خلق العالم ، وهو يصور في شكل إنساني أحياناً بريشة فوق رأسه ، كما يظهر أحياناً برأس أسد (٦).

سكر Sokar

إله الحرفيين والموتى ، كان يعبد في منف منذ الدولة القديمة فصاعداً ، ارتبط ارتباطاً قوياً منذ الدولة القديمة وبعد ذلك واندمج معهما تحت اسم بتاح

---

(١) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٤ .
(٢) المرجع السابق – ص ٣٥٦ .
(٣) عريان لبيب حنا : مرجع سابق – ١٢٩ .
(٤) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٦ .
(٥) عريان لبيب حنا : مرجع سابق – ١٣١ .
(٦) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٥٧ .

سوكر أوزوريس ، ويصور سكر في شكل صقر أو إنسان له رأس صقر وجسم أدمي بغير أعضاء مميزة ، كان ابناً لحورس في العصور المتأخرة [١] .

تحوت Thot

إله القمر ، ورسول الآلهة ، ورب فن الكتابة ووسيط في الصراع بين حورس وست ورمز إلية بالطائر ابيس وأحياناً بالقرد ، كان مركز عبادته مدينة الأشمونيين[٢] (في مشاهد المحاكمة الخاصة بالمتوفى في العالم الآخر نجده واقفاً على هيئة الطائر أبيس) .

التاسوع Ennead

مجموعة من تسعة أرباب غالباً ماتتكون من خالق وثلاثة أجيال تالية ، كان التاسوع الأكبر في هليوبوليس يتكون من آتوم الذي ولد شو وتفنوت ، وهما بدورهما أنجبا جب ونوت وهذان أنجبا أوزوريس – وإيزيس وست ونفتيس . كانت توجد تاسوعات أصغر في هليوبوليس تضم آلهة أخرى [٣].

الثامون Ogdoad

مجموعة من ثمانية أرباب ينتمون الي أربعة أجيال بدءاً بـ " نون ونونيت" وكان ثامون الأشمونيين " هرموبوليس " أكثرها شيوعاً [٤].

أوروبوروس Ouroboros

كلمة من أصل إغريقي معناه " عاضض الذيل " تكاد تطابق حرفيا التعبير المصري " ذيله في فمه " وهى تشير إلي حية تقضم ذيلها فترمز بذلك إلي الحدود الخارجية للكون والفراغ بداخلة التي تقوم فيه الأرض ، كما إنه يصور البداية التي تبتلع النهاية ، والنهاية التي تخرج من البداية وهكذا تسير عجلة الزمن، وفى الأساطير المصرية نجد هذه الحية تتحول إلي حيات أولية أخرى ترمز إلي أبوفيس ، الخطر الذي يهدد الكون ، وكذلك wriggler great الذي يحمى إله الشمس في قاربه [٥].

---

(١) عريان لبيب حنا : مرجع سابق – ١٣٣ .
(٢) المرجع السابق – ص ١٣٢ .
(٣) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٦١ .
(٤) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٦١ .
(٥) المرجع السابق – ص ٣٦٢ .

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث :

كمحاولة للتعرف على أوجه التشابه والاختلاف بين موضوع هذا البحث والدراسات السابقة ، اطلعت الباحثة على مجموعة من الرسائل العلمية الغير منشورة في مكتبات كليات الفنون التطبيقية والفنون الجميلة والتربية الفنية والآثار والتي ترتبط بموضوع هذا البحث عن طريق أحد المحاور الآتية :

المحور الأول : الدراسات التي تناولت فن التصوير المصري القديم .

المحور الثاني : الدراسات التي تناولت الأساطير المصرية القديمة .

المحور الثالث : الدراسات التي تناولت المعلقات الجدارية المطبوعة .

المحور الأول : الدراسات التي تناولت فن التصوير المصري القديم.

* **زكية محمود صدقي** : " الأسس الفنية لمختارات من التصوير المصري القديم والإفادة منها في تدريس التربية الفنية للمرحلة الابتدائية " - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - سنة ١٩٧٦ م.

تناول البحث جانب من التراث المصري القديم وذلك عن طريق دراسة فن التصوير ودراسة عدد من الأسس الفنية غير التقليدية في مختارات من فن التصوير المصري القديم وكشف ما بها من رؤى واتجاهات فنية يمكن الإفادة منها في تدريس التربية الفنية بمرحلة التعليم الابتدائي . كذلك تطلب البحث دراسة مميزات التعبير الفني ومراحل نموه في هذه المرحلة والتعرف على الفنون الفردية والأنماط الفردية لتعبيرات الأطفال وذلك لمعرفة مدى علاقة الفنان المصري القديم والطفل من وجهة النظر التعبيرية في مجال التصوير .

أوجه التشابه :

- دراسة الأسس الفنية والتعبيرية للفن المصري القديم .
- تحليل مجموعة من الأعمال الفنية المصرية القديمة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

- تتناول هذه الدراسات المناظر التي تعبر عن المشاهد اليومية فقط .
- تهدف الدراسة الي الوصول لمجموعة من الأسس التربوية التي تفيد في جانب من جوانب مرحل التدريس وهى المرحلة الابتدائية عن طريق دراسة القيم الفنية في بعض مختارات من فن التصوير المصري القديم .

الدراسة اللاحقة :

- دراسة فنية تحليلية للمشاهد المستوحاه من الأساطير المصرية القديمة .
- دراسة فنية عن طريق تحليل مختارات من أعمال التصوير الجداري الممثلة للأساطير محل الدراسة للاستفادة منها لابتكار تصميم يصلح كمعلق نسجي باستخدام الحاسب الآلي .

* **محمد حسن محمد :** "التكوين في أعمال التصوير في الفن المصري القديم" – رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان – سنة ١٩٨٠ م .

تناول البحث أسرار الجمال في التصوير المصري القديم وذلك عن طريق تحليل بعض الأعمال الفنية وذلك للتعرف على مشكلة التكوين في أعمال التصوير الجداري وكيف عالجها الفنان المصري القديم . ثم استنباط بعض القوانين الجمالية في التكوين من خلال دراسة فن التصوير المصري القديم واستخدامها في عمل تكوينات جديدة ذات موضوعات معاصرة .

أوجه التشابه :

- دراسة تحليلية لعدد من النماذج لأعمال الفن المصري القديم .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

- دراسة بعض التأثيرات للفن المصري القديم على بعض الحضارات الأخرى .
- دراسة مدى تأثر الفن المصري القديم على بعض الفنانين المعاصرين ، ومدى الاستفادة بخصائص الفن المصري القديم في أعمال الجداريات والزخرفة .
- حاولت الدراسة كشف مشكلات التكوين في التصوير المصري وكيفية معالجة الفنان المصري لها .

الدراسة اللاحقة :

- دراسة فنية لفن التصوير المصري القديم، حيث يتناول البحث أهم سماته، ومراحل التنفيذ والموضوعات التي يتناولها فن التصوير المصري .
- دراسة فنية للمشاهد الأسطورية المصورة من خلال التحليل لمختارات من تلك المشاهد .

* **نادية حسين صالح شريف :** " الفن المصري وأثره على خلق الشخصية المصرية في التصوير الجداري " – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان – سنة ١٩٨٦ م .

استعرضت الدراسة نشأة الأساليب الفنية في فجر التاريخ المصري القديم، وسلطت الضوء على التصوير الجداري في العصور التاريخية المختلفة للفن المصري القديم ، كما أشارت الي النحت الجداري وتطوره في الفن المصري القديم وأساليب المعالجات الفنية للنقش البارز والغائر والحشوات الملونة بالإضافة الي خطوات تنفيذ النقوش على الجدران وسمات وتقاليد مناظر للنقوش المصرية القديمة ، ثم انتقلت للحديث عن القيم الجمالية للتكوين في التصوير الجداري المصري القديم والإفادة من ذلك في خلق الشخصية المصرية وتحقيق طابع خاص لفنوننا التشكيلية المعاصرة باستحياء الفن المصري القديم والاستفادة من الرصيد الضخم المتراكم لهذا الفن على مدى خمسة آلاف عام في وضع الأصول الأساسية للطابع الخاص لفنوننا المعاصرة .

أوجه التشابه:

- دراسة التصوير الجداري خلال العصور التاريخية المختلفة للفن المصري القديم .
- سمات وتقاليد مناظر التصوير الجداري في الفن المصري القديم .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

تهدف هذه الدراسة الي الإفادة من القيم الجمالية في التصوير الجداري المصري القديم في وضع الأصول الأساسية للطابع الخاص للفن المصري المعاصر لخلق الشخصية المصرية .

الدراسة اللاحقة :

الدراسة التي نحن بصددها تهدف الي الإفادة من جماليات المشاهد الأسطورية المصورة في تصميم طباعة المعلقات النسيجية المعاصرة باستخدام الحاسب الآلي .

* **السيد صالح السيد القماش :** " سمات التصوير الجداري في مقابر بنى حسن " رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان – سنة ١٩٨٧ م .

يهدف البحث الي عرض وتحليل فن التصوير المصري القديم بالدولة الوسطى من خلال دراسة مقابر " بنى حسن " وإبراز السمات المميزة لهذا الفن في هذه الحقبة التاريخية ، وتوضيح القيمة الجمالية الناتجة عن ارتباط أعمال

التصوير الجداري بالعمارة في مقابر " بنـي حسن " كنموذج متكامل للتصوير خلال الدولة الوسطى ، والتعرف على طرق الأداء عند المصور المصري القديم والخامات والأدوات المستعملة في التصوير الجداري في تلك الفترة ، والعوامل المختلفة التي كان لها أثرها الملحوظ على هذا النوع من الفن في ذلك العصر .

أوجه التشابه:

- دراسة وتحليل بعض الجداريات المصورة .
- دراسة فن التصوير الجداري وطرق تنفيذ المصور القديم لأعماله .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

- تهدف هذه الدراسة الي التعرف على خصائص وسمات فن التصوير الجداري بمقابر " بني حسن " فقط كنموذج متكامل للتصوير خلال عصر الدولة الوسطى .

الدراسة اللاحقة :

- تعنى الدراسة الحالية بتوضيح كيفية الاستفادة من الجداريات المصورة للفن المصري القديم والمستمدة من الأساطير المصرية القديمة ، ومدى تطبيقها بالدراسة التحليلية الفنية المقارنة في مجال تصميم طباعة المعلقات النسجية المعاصرة .

* **محمد نبيل مصطفى حسن :** " فلسفة التكوين في التصوير المصري القديم والمعاصر " رسالة دكتوراة غير منشورة – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان – سنة ١٩٨٧ م .

تتناول هذة الدراسة التحليلية موضوع فلسفة التكوين في التصوير المصري القديم و المعاصر من خلال جانبين : الأول يختص بالدراسة النظرية والتحليلية للأعمال الفنية المصرية القديمة المصورة ، والآخر يختص بتتبع الخصائص المصرية القديمة في أعمال مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين ، وقد وجد الباحث في بعض ال أعمال عناصر مصرية قديمة تم توظيفها بشكل معاصر ، واختتم رسالته بدراسة و تحليل أعماله الفنية المستوحاة من هذة الدراسة وكشف عن الخصائص المصرية القديمة بها ، كما أوضح المراحل الفنية التي مر بها للوصول إلي مفردات لغة تشكيلية تمتاز بالأصالة .

أوجه التشابه:

- دراسة فنية تحليلية لبعض التكوينات من ال أعمال المصرية القديمة .
- دراسة سمات التصوير الجداري المصري القديم .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

يهدف الباحث في هذة الدراسة إلي التوصل لفلسفة التكوين في التصوير المصري القديم ، و كذلك الخصائص المصرية القديمة في التكوين في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين ، هذا بالإضافة إلي إفادة الباحث من تلك الخصائص في الإنتاج الفني الخاص به .

الدراسة اللاحقة :

- الدراسة التي نحن بصددها تهدف إلي الاستفادة من القيم الجمالية و البناء الفني للمشاهد المصورة و المستمدة من الأساطير المصرية القديمة .

* **محمود على محمود :** " القيم التشكيلية للرسوم في فن التصوير المصري القيم و المعاصر " رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان – سنة ١٩٨٩ م .

تناولت الدراسة القيم التشكيلية والجمالية للرسوم في فن التصوير المصري من خلال تناول عنصر الخط وإبراز أهميته كقيمة تشكيلية جديرة بالبحث عن طريق تحليل بعض الأعمال التصويرية المختارة من الحضارات المصرية و فن التصوير المصري المعاصر . كما تناولت الدراسة الفن الإغريقي كفترة انتقالية بين الفن المصري القديم و الفن القبطي ثم دراسة الفن الإسلامي في مصر.

أوجه التشابه:

- دراسة القيم التشكيلية للرسوم في فن التصوير المصري القديم عن طريق تحليل بعض الأعمال .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

- دراسة الشكل في التصوير الإغريقي كفترة انتقالية ، ثم في الفن القبطي ، ثم في الفن الإسلامي .
- دراسة القيم التشكيلية للرسوم في فن التصوير المصري المعاصر .

الدراسة اللاحقة :

- تعنى الدراسة الحالية بدراسة تاريخية فنية لعصور الفن المصري القديم ، و دراسة فنية من خلال تحليل مختارات من أعمال التصوير المستمدة من الأساطير المصرية القديمة ، كما تتناول الدراسة أهم سمات فن التصوير المصري القديم .

* **صفية طه محمود القباني :** " الجداريات المصرية القديمة والاستفادة من بعض رمزها في الجداريات المصرية الحديثة " – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان – سنة ١٩٩٣ م .

تناولت الباحثة بواعث إبداع الفن الجداري عبر التاريخ المصري بداية من الفرعوني ، انتقالا للقبطي ، انتهاءا بالإسلامي ، وقد قدمت الباحثة عرضا للحقب التاريخية الثلاثة و التي برز فيها هذا الفن و وصل إلي منتهى إبداعاته و قوته ، وخلال هذا العرض قدمت الباحثة تحليل لبعض من نماذج الفن الجداري التي تعبر عن إبداعات كل فترة ، كما حاولت الاستفادة من الوحدات والرموز الجدارية المصرية الأصيلة في تصميم الجداريات المصرية الحديثة و كيفية توظيفها و خلق علاقة بينها و بين المعمار الحديث في القرى السياحية في مصر لخلق الهوية المصرية لهذة القرى .

أوجه التشابه:

- تحليل بعض نماذج من الجداريات المصرية القديمة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

- هدفت هذة الدراسة علي الاستفادة من الوحدات و الرموز الجدارية المصرية القديمة (الفرعونية و القبطية و الإسلامية) في تصميم جداريات مصرية معاصرة ، و كيفية توظيفها في القرى السياحية في مصر لخلق الهوية المصرية لهذة القرى .

الدراسة اللاحقة :

- تهدف الدراسة التي نحن بصددها على الإفادة من القيم التعبيرية و البناء الفني للمشاهد الأسطورية المصورة في ابتكار تصميمات تصلح لطباعة المعلقات النسجية المعاصرة .

* **منى محمد ندا سليم ندا :** " استخلاص القيم الفنية لمختارات من جداريات مصطبة " ميريروكا " كمدخل للتذوق الفني "، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٩٤ م .

تعرضت الدارسة إلي العوامل التي ساعدت على ظهور الفن المصري القديم في الدولة القديمة ، ثم تناولت مصطبة " ميريروكا " بالدراسة وقامت بتعريف صاحب المصطبة وتحليلها جغرافيا ووصف أقسامها ، ثم تناولت موضوعات النقش الجداري بغرف المصطبة و الأسلوب الفني المستخدم في نقش هذة الجداريات ،ثم تناولت ماهية القيم الفنية (الإيقاع ، الاتزان ، وحدة العمل الفني) ، كما تناولت بالتحليل بعض جداريات تلك المصطبة لاستخلاص

القيم الفنية المتحققة بها ، وذلك من خلال وصفها و استكشاف الأساس الإنشائي وكيفية تحقيق القيم الفنية ، الأمر الذي يجعل هذة النتائج بمثابة المدخل التذوقي لتلك المصطبة .

أوجه التشابه:

– تناول القيم الفنية (الإيقاع ، الاتزان ، وحدة العمل الفني) بالدراسة ، والاستفادة منها في تحليل بعض نماذج المرتبطة بالدراسة . .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

– هدفت هذة الدراسة إلي استخلاص القيم الفنية لنماذج مختارة من جداريات مصطبة " ميريروكا " باعتبارها مدخلا للتذوق الفني لتلك المصطبة .

الدراسة اللاحقة :

– وتعنى الدراسة التي نحن بصددها إلي استخلاص القيم الفنية و الجمالية لبعض نماذج الأساطير المصورة ، و استلهامها لتصميم وإبتكار المعلقات النسجية المطبوعة باستخدام الحاسب الآلي .

* **هناء مسعد حراز :** " السمات الفنية للتصوير المصري القديم بمقابر الفنانين في دير المدينة كمصدر لإبداع أعمال فنية معاصرة " – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الفنية – سنة ١٩٩٧ م .

أشارت الباحثة إلي مراحل اكتشاف منطقة " دير المدينة " وموضوعات التصوير الجداري في مقابرها ، ثم تناولت السمات العامة والخاصة للتصوير الجداري في عهد " الرعامسة " بمنطقة " دير المدينة " ، واستشهدت بنماذج من مقابر الفنانين أمثال " سن نجم " ، " باشيدو " ، " تفرنب " ، " أن حرخع " ، "تخت آمون" ، " كان " ... وأوضحت القيم الجمالية وشرحتها بنماذج من رسوم الشقفات والصور الجدارية لتوضيح التميز في الأسلوب والتشكيل لدى الفنانين ، ثم عرضت طرق التنفيذ عند الفنان المصري القديم وكيفية إعداده للسطح ومصادر الألوان والمساحيق وطرق تحضيرها والمواد المثبتة لها والأدوات المستخدمة ، وأنهت رسالتها بعرض نماذج من أعمال الفنانين المصريين المعاصرين الذين تأثروا بالتراث المصري القديم كمصدر لإبداع أعمال فنية معاصرة .

أوجه التشابه:

- تناول فن التصوير المصري القديم بالدراسة
- تحليل بعض نماذج من الجداريات المصرية القديمة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

– هدفت هذة الدراسة على الاستفادة من السمات الفنية للتصوير الجداري بمقابر الفنانين فقط في " دير المدينة " في ابتكار أعمال فنية معاصرة .

الدراسة اللاحقة :

– تهدف الدراسة التي نحن بصددها على الإفادة من القيم التعبيرية و البناء الفني للمشاهد الأسطورية المصورة في ابتكار تصميمات تصلح لطباعة المعلقات النسجية المعاصرة .

* **فايزة عبد النعيم عبدا للطيف :** " التصوير المصري في الدولة الحديثة " – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان – سنة ١٩٩٩ م.

تناول هذا البحث دراسة مناظر التصوير في الدولة الحديثة (الأسرات الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والعشرين) دراسة تتبعية معتمدة على التحليل والمقارنة لبعض المناظر الموجودة على الآثار الثابتة المتمثلة في جدران المقابر والمعابد المصرية القديمة ، وأشار إلي المراحل الفنية التي مرت بها الجداريات في الدولة الحديثة المتمثلة في : السمات المميزة لفن مرحلة الكفاح الوطني وبداية التوسع الأمبراطوري (من الملك " أحمس الأول " إلي الملكة " حتشبسوت ")، تلاها ظهور ملامح الانفتاح على العالم الخارجي (من الملك " تحوتمس الثالث " حتى نهاية عهد " أمنحوتب الثالث ")، ثم الوجدانية وعصر " العمارنة" (الملك " أخناتون ") وما بعد العمارنة (الملك " توت عنخ آمون " والملك " حور محب ") وأخيراً عصر "الرعامسة" المتمثل في الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين .

أوجه التشابه:

– تحليل بعض نماذج الجداريات المصرية القديمة المصورة في الدولة الحديثة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

– ركز هذا البحث على الدراسة التحليلية المقارنة لبعض مناظر التصوير الجداري المصري القديم في الدولة الحديثة فقط .

الدراسة اللاحقة :

– تركز الدراسة التي نحن بصددها على الإفادة من القيم البنائية الجمالية للمشاهد الأسطورية المصورة في ابتكار تصميمات تصلح لطباعة المعلقات النسجية المعاصرة .

المحور الثاني : الدراسات التي تناولت الأساطير المصرية القديمة .

* **سمير سعيد الجنزوري :** " الاتجاه الأسطوري في فن النحت المصري القديم"، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٠ م .

يتناول البحث الاتجاه الأسطوري في الحضارة المصرية القديمة، وأثر المعتقدات والأساطير على فن النحت المصري القديم ، التعريف بالمعتقدات والأساطير في مصر القديمة من حيث نشأة الأساطير وشخصية الديانة المصرية ، كما تعرض لأسطورة " رع " وكيفية تعامله مع رعاياه ، ولأسطورة التآمر على أوزوريس بواسطة أخيه ست ، ثم تطرق لأساطير بدء الخليقة في العراق القديم من الناحية التاريخية ، ثم تناول كيفية تأثير الأسطورة المصرية على الفن العراقي، ثم بين الاتجاه الأسطوري عند الإغريق من خلال توصيف آلهتهم ، وقارن بين مقتطفات من الأساطير المصرية وأخرى عراقية ، وتناول بعض المنحوتات التي يبدو فيها تأثير الأسلوب المصري واضحا فيها الأعمال الفنية لبلاد بين النهرين .

أوجه التشابه :

استعراض الأساطير المصرية القديمة ، التعرض لنشأة الأساطير المصرية القديمة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

عرض بعض الأساطير المصرية القديمة والعراقية ، كما تناولت الدراسة أثر الأسطورة في فن النحت المصري القديم .

الدراسة اللاحقة :

وتعنى الدراسة التي نحن بصددها بعرض الأساطير المصرية ، وتأثيرها على فن التصوير المصري القديم من خلال استعراض لبعض نماذج الأساطير المصورة بالتحليل الفني ، لاستلهام العناصر الفنية والجمالية لتصميم وإبتكار المعلقات النسجية المطبوعة باستخدام الحاسب الآلي .

* **سمير سعيد الجنزورى :** " النحت الأسطوري وأثره على النحت المعاصر" ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان، سنة ١٩٨٨م.

تناولت الدراسة النحت في ظل المعتقدات القديمة و الأساطير ، كذلك أثر الثقافة والمعرفة في فن النحت الحديث ، مع التعرض لنحت الفن المصري القديم والإغريقي واليوناني القديم ونحت بلاد ما بين النهرين قديماً ، كما تعرض لفترات فنية من العصر الحديث تنوعت وتباينت بداية من عصر ما قبل النهضة ، وعصر النهضة والمدارس الفنية الحديثة .

أوجه التشابه :

تتبع أسطورة الإله رع وأسطورة إيزيس أوزوريس .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

استعراض أعمال نحتية تتجلى فيها الأسطورة ، كذلك تناول الأعمال النحتية المعاصرة المتأثرة بالنحت الأسطوري .

الدراسة اللاحقة :

الدراسة التي نحن بصددها تتناول الأساطير المصرية القديمة دون غيرها من أساطير العالم القديم ، مع عرض تاريخي للأسطورة ذاتها ، وعرض فني لنماذج مصورة تمثل الأساطير التي تناولتها الدراسة لتكون مصباح ينير الطريق لابتكار تصميمات تصلح للمعلقات النسجية الحديثة بها روح الماضيي وإحساس الحاضر .

* **أمل عبدا لله أحمد :** " أثر الأسطورة المصرية القديمة على إبداعات الحضارات القديمة " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٩٤ .

تتعرض الدراسة لأثر الأسطورة المصرية القديمة على إبداعات الحضارات المختلفة من خلال عرض لأسطورة إيزيس و أوزوريس وأثرها على الحضارات القديمة ، كما تناولت الدراسة أساطير العالم القديم ، وقد قسمتها الباحثة جغرافياً مع اتخاذ أسطورة الخلق كمثال للمقارنة بين أساطير هذه الحضارات .

أوجه التشابه :

التعرض لأسطورتي الخلق وإيزيس و أوزوريس عند المصري القديم .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

تتناول أسطورتي الخلق وإيزيس أوزوريس من منظور الحضارة المصرية القديمة ومنظور حضارات العالم القديم .

تحليل بعض ال أعمال الفنية وخاصة النحتية منها في الحضارات المصرية القديمة ثم البطلمية ثم الرومانية والمرتبطة بالثالوث الأوزيري مع إعداد مقارنة بين العمل المصري المنتمى إلي حضارة أخرى لاستبيان أوجه التشابه والاختلاف في العمل الغير مصري زمن ارتباطه بالأسطورة المصرية أو انفصاله عنها .

الدراسة اللاحقة :

الدراسة التي نحن بصددها تتناول الأساطير القديمة بوجه خاص دون التعرض لأساطير العالم القديم الأخرى .

عرض بعض ال أعمال الفنية المصورة والمستمرة من الأساطير عرض تحليلي فني لاستبيان ما بها من جمال ومقدرة فنية خلاقة يمكن الاستعانة بها في خلق عمل تصميمي يصلح كمعلق نسجي مطبوع باستخدام الحاسب الآلي عناصره التشكيلية تنبض مصرية أصلية نابعة من أحساس مصري متأثر بحضارة عريضة .

* **حسين عبد الباسط حسن :** " الرمز والأسطورة كمدخل لإثراء الخيال في فن النحت " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٩٤ م .

تناول البحث دراسة الأسطورة من جوانب عدة ، ولم يقتصر على الأساطير المصرية فحسب ، بل تضمن الأساطير الإغريقية القديمة ، كذلك يتناول البحث الرمز وعلاقته بالأسطورة ، مع عرض لبعض الأعمال الفنية الحديثة المتأثرة بالأسطورة والرمز .

أوجه التشابه :

استعراض الأساطير المصرية القديمة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

عرض ثلاثة من الأساطير القديمة ، مع استعراض بعض الأعمال النحتية الحديثة التي تناولت الرمز وأخرى تأثرت بالخيال الأسطوري ، وأخيراً

أعمال نحتية حديثة مرتبطة بالرمز والأسطورة مع عرض بعض أعمال النحت المصري والإغريقي .

الدراسة اللاحقة :

عرض معظم وأهم الأساطير المصرية القديمة ، مع استعراض المشاهد الأسطورية التي صورت تلك الأساطير ، واستعراض بعض نماذج فن التصوير المصري القديم للاستفادة منها في تصميم نماذج للمعلقات النسجية المطبوعة باستخدام الحاسب الآلي .

*__عبد الوهاب محمود عبد الوهاب :__ " الدلالات الأسطورية في الفن المصري القديم كمصدر لتصميم القصص المعاصرة " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ٢٠٠١ م .

يتناول البحث الأسطورة المصرية القديمة ، ثم يتعرض إلي الدلالات الأسطورية ، مع رصد للدلالات الأسطورية ، للاستفادة منها في ابتكار أشكال جديدة مستوحاة من التراث المصري ولكن ذات طابع خيالي جديد يمكننا الاستفادة منه في القصص الخيالية .

أوجه التشابه :

التعرض لأصل ونشأة وتطور الأسطورة المصرية القديمة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

الاستعانة بالدلالات الأسطورية للقيام ببعض التجارب العملية والممارسات الفنية الإبتكارية الخيالية لتصميم بعض الأشكال والمفردات الخيالية الأسطورية المصرية القديمة ، لإيجاد مفهوم وإدراك بعض الأشكال التي ترتبط بالهوية المصرية وتثرى خيال المصمم المصري لتصميم القصص الخيالية المصرية المعاصرة .

الدراسة اللاحقة :

الدراسة التي نحن بصددها تعتمد على الاستفادة من الأساطير المصرية القديمة والمصورة لخلق حلول تشكيلية جديدة باستخدام الحاسب الآلي لابتكار تصميمات تصلح كمعلقات نسجية مطبوعة بها أصالة الماضي وإيقاع الحاضر .

المحور الثالث : الدراسات السابقة التي تناولت تصميم المعلقات الجدارية النسجية المطبوعة .

* **صبري أحمد السيد :** " دراسة القيمة الفنية للخط الكوفي على المنسوجات الإسلامية وبحث إمكانية الاستفادة منها في تصميم المعلقات المطبوعة " ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٧٩ م .

تعد هذه الدراسة من الدراسات الرائدة في إثراء مجال المعلقات النسجية وفيها كشف النقاب عن القيم الفنية للخط الكوفي على المنسوجات الإسلامية واستخدام بعض عناصر تلك الأبجدية التشكيلية في تنفيذ تصميمات تصلح للمعلقات المطبوعة.

أوجه التشابه:

تصميم وإنتاج معلقات نسجية جدارية مطبوعة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

تتناول هذه الدراسة كيفية الاستفادة من القيم الفنية والتشكيلية للخط الكوفي على المنسوجات الإسلامية في ابتكار تصميمات حديثة تصلح للمعلقات المطبوعة.

الدراسة اللاحقة :

تعتمد الدراسة التي نحن بصددها على الاستفادة من القيم الجمالية للعناصر التشكيلية للمشاهد الأسطورية المصورة لابتكار تصميمات تصلح معلقات مطبوعة باستخدام الحاسب الآلي .

* **عبد العزيز أحمد جودة :** " العناصر النباتية العثمانية وإمكانية تطبيقها في باتيك معاصر " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٧٩ م .

تناول البحث الفن العثماني بالدراسة ، ثم سلط الباحث الضوء على العناصر النباتية في الفن الإسلامي عامة وفى العصر العثماني بصفة خاصة . ثم استعرض أعمال لبعض فناني أوروبا الذين تأثروا بالفن العثماني ، ثم تناول الجانب التطبيقي الذي نفذت به المعلقات وهو أسلوب " الباتيك " .

أوجه التشابه :

تصميم وإنتاج معلقات نسجية جدارية مطبوعة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

قامت الدراسة على أساس استخدام العناصر النباتية العثمانية لإبتكار معلقات نسجية منفذة بطريقة " الباتيك " .

الدراسة اللاحقة :

قامت هذه الدراسة التي نحن بصددها على أساس الاستفادة من القيم الجمالية للعناصر التشكيلية في المشاهد الأسطورية والاستفادة منها في تصميم أقمشة المعلقات المطبوعة المصورة باستخدام الحاسب الآلي .

* **سهير محمود عثمان :** " الشكل وعلاقته بالمسطح في النباتات المصرية القديمة واستحداث تصميمات منها لأقمشة سياحية " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٢ م .

تناول البحث العناصر النباتية التي تناولها الفنان المصري القديم تشكيلياً كوحدة زخرفية ، وكان من أهم هذه العناصر (اللوتس – البردي – النخيل – الزهيرات ... الخ) وتتابع تطورها التاريخي في التراث التشكيلي المصري منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى عصر الدولة الحديثة . وإيجاد حلول تشكيلية جديدة من هذه الزخارف النباتية عن طريق دراسة الشكل وعلاقته بالمسطح في الفن المصري القديم في قالب معاصر حيث تم تطبيق وتنفيذ تلك التصميمات على أقمشة تصلح كمعلق لاستخدامه في الأغراض السياحية .

أوجه التشابه :

تصميم وإنتاج معلقات نسجية جدارية مطبوعة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

دراسة العنصر النباتي في الفن المصري القديم كوحدة زخرفية ، ودراسة تطوره عبر عصور مصر القديمة .

قامت الدراسة على تحليل العناصر النباتية في الفن المصري القديم للوصول إلي أشكال زخرفية ذات طابع حديث لاستخدامه في استحداث تصميمات تصلح كمعلقات سياحية .

الدراسة اللاحقة :

دراسة فن التصوير المصري القديم وتطور الحياة الفنية المصرية القديمة على مر عصورها المتعاقبة .

دراسة مختارات من أعمال التصوير والتي مصدرها الأساطير المصرية القديمة دراسة تحليلية للاستفادة منها في تصميم معلقات نسجية مطبوعة من خلال الحاسب الآلي .

* **سيد محمود خليفة :** " المعلقات النسجية الحائطية بمصر المعاصرة وإبتكار أسلوب حديث لتنفيذها " ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٢ م .

تناولت الدراسة استعراض لفن المعلقات النسجية الحائطية وماهيتها وأهميتها الحضارية ، كما تناولت أقمشة المعلقات وكيفية بنائها حيث تناول أنوال التابسترى وأصول تشغيلها بالدراسة ، ثم تناول البحث المعلقات النسجية بمصر المعاصرة ، ثم قام الباحث بإبتكار أسلوب تطبيقي حديث بهدف الحصول على عناصر تحقق المفردات الفنية التي تؤدى إلي الحصول على الشكل باللون والملمس للنسيج الحائطي.

أوجه التشابه :

تصميم وإنتاج معلقات نسجية جدارية مطبوعة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

تناولت الدراسة المعلقات النسجية الحائطية بمصر المعاصرة ومدى إمكانية تنفيذها بأسلوب تطبيقي حديث .

الدراسة اللاحقة :

قامت الدراسة التي نحن بصددها على أساس الاستفادة من القيم الجمالية للعناصر التشكيلية بالمشاهد الأسطورية المصورة والإستفادة منها في تصميم أقمشة المعلقات المطبوعة باستخدام الحاسب الآلي .

* **مايسة فكرى احمد السيد :** " القيم التشكيلية للشكل الهندسي في الفن الإسلامي والاستفادة منها في طباعة المعلقات النسجية المعاصرة " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٥ م .

عنيت هذه الدراسة بالقيم التشكيلية للشكل الهندسي في الفن الإسلامي ، وذلك من خلال تعقب الشكل الهندسي الإسلامي وتعقب تطوره التاريخي بالدراسة ، كما قامت الدراسة بعرض لمفهوم التصميم في المعلق المطبوع وتطبيق القيم التشكيلية المستمدة من هذة الدراسة من خلال المعلقات النسجية المنفذة بطريقة " الباتيك " .

أوجه التشابه :

تصميم وإنتاج معلقات نسجية جدارية مطبوعة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

تناولت الدراسة العناصر الزخرفية الهندسية الإسلامية كعناصر تشكيلية يمكن الاستفادة منها في إنتاج معلقات نسجية معاصرة منفذة بطريقة " الباتيك " .

الدراسة اللاحقة :

الدراسة التي نحن بصددها تعتمد على الاستفادة من القيم الجمالية والفنية للعناصر التشكيلية المستمدة من المشاهد الأسطورية المصورة لابتكار تصميمات تصلح أقمشة المعلقات المطبوعة باستخدام الحاسب الآلي .

* **سهير محمود عثمان** : " القيم التشكيلية للكتابات المصرية القديمة وإمكانية الاستفادة منها في تصميم أقمشة المعلقات المطبوعة " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٩ م .

تناولت الدراسة أصول اللغة المصرية القديمة ، ومراحل تطورها عبر العصور المختلفة ، كذلك عنيت الدراسة تاريخيا بأشكال الكتابات المصرية الثلاث (الهيروغليفية – الهيراطيقية – الديموطيقية) ثم انتقلت لتحليل بعض نماذج لهذة الكتابات ودراسة القيم التشكيلية للكتابات المصرية القديمة لاستلهام تصميمات مبتكرة تصلح لأقمشة المعلقات المطبوعة باستخدام الشابلونات الحريرية .

أوجه التشابه :

تصميم وإنتاج معلقات نسجية جدارية مطبوعة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

تناولت الدراسة الكتابات المصرية القديمة كوحدات تشكيلية من خلال تحليل عناصرها للوصول إلي تصميمات مبتكرة صلح لطباعتها كأقمشة معلقات باستخدام الشابلونات الحريرية ،

الدراسة اللاحقة :

الدراسة التي نحن بصددها تعتمد على الاستفادة من القيم الجمالية والفنية للعناصر التشكيلية المستمدة من المشاهد الأسطورية المصورة لابتكار تصميمات تصلح أقمشة المعلقات المطبوعة باستخدام الحاسب الآلي .

* **مايسة فكرى احمد السيد :** " القيم التشكيلية للزخارف الكاسية في الفن الإسلامي و استحداث وحدات منها لطباعة المعلقات النسجية السياحية " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٩٢ م .

تناول البحث دراسة للعناصر الكاسية المستخدمة في الفن الإسلامي ومقومات بناء العمل الفني الإسلامي ، ثم قامت الباحثة بالتحليل الفني لمختارات من التحف والعمائر الإسلامية التي اعتمدت على العناصر الكاسية في تصميمها، كما تناولت بالدراسة أشكال السياحة العالمية وأنماطها ، ونشأة العمارة السياحية وكيفية الاستفادة من ذلك في إنتاج معلقات تناسب المنشات السياحية باستخدام طريقة " الباتيك الشمعي" بطريقة متطورة عن الطرق التقليدية المتعارف عليها .

وجه التشابه:

تصميم وإنتاج معلقات نسجية جدارية مطبوعة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

تناولت الدراسة القيم التشكيلية للزخارف الكاسية في الفن الإسلامي ، واستحداث وحدات منها وتنفيذها كمعلقات نسجية سياحية منفذة بطريقة "الباتيك ".

الدراسة اللاحقة :

قامت الدراسة التي نحن بصددها على أساس الاستفادة من القيم الجمالية والتشكيلية لعناصر المشاهد الأسطورية المصورة لابتكار تصميمات تصلح لأقمشة المعلقات المطبوعة من خلال استخدام الحاسب الآلي .

* **منال محمدي طه العدوى :** " أثر الفن المصري القديم على أعمال الفن المصري في القرن العشرين و استحداث حلول تشكيلية مبتكرة منها للمعلقات النسجية المطبوعة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٩٦ م .

تناولت الدراسة التطور التاريخي للعناصر الفنية المصرية القديمة ، ثم قامت بدراسة تحليلية للعناصر الفنية المصرية القديمة (النباتية ـ الحيوانية ـ الهندسي) في عصر الدولة الحديثة حيث هي أزهى فترة مر بها الفن المصري القديم، ثم تناولت بالتحليل بعض ال أعمال الفنية لعدد من الفنانين المصريين من القرن العشرين والتي ظهر بها التأثر بالفن المصري القديم ، ثم استعرضت أشكال العناصر الفنية المصرية القديمة التي استلهمتها والحلول التشكيلية لتلك العناصر بأسلوب مستوحى من دراسة أعمال الفنانين .

أوجه التشابه:

- دراسة بعض الأعمال الفنية المصرية القديمة دراسة فنية تحليلية
- دراسة الأسلوب الفني الذي اتبعه الفن المصري القديم
- تصميم وطباعة معلقات جدارية مطبوعة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

تناولت هذه الدراسة دراسة العناصر الفنية المصرية القديمة في عصر الدولة الحديثة فقط .

دراسة بعض أعمال الفنانين المصريين المعاصرين المتأثرين بالفن المصري القديم دراسة فنية تحليلية هندسية .

الدراسة اللاحقة :

قدمت الدراسة التي نحن بصددها دراسة لفن التصوير المصري القديم ، مع دراسة فنية تحليلية لبعض نماذج من المشاهد الأسطورية المصورة للتوصل إلي مكمن إبداع الفنان المصري القديم في تكويناته وأعماله الفنية .

كما تناولت الدراسة نماذج من المشاهد الأسطورية المصورة على أساس الاستفادة من القيم الجمالية للعناصر التشكيلية في المشاهد الأسطورية المصورة والإستفادة منها في تصميم أقمشة المعلقات المطبوعة باستخدام الحاسب الآلي .

* **نجلاء إبراهيم محمد الوكيل :** " العلاقة الجمالية بين الأشكال الهندسية والملامس النسيجية في أعمال الفن الشعبي المصري وتناولها في تصميم معلقات مطبوعة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٩٨ .

تناول البحث دراسة نظرية شاملة (جغرافية – تاريخية – اجتماعية) كما اهتمت الدراسة بالفن الشعبي المصري على مر عصوره التاريخية المختلفة باختلاف وسائل التعبير من خط أو شكل أو مسطح لوني أو كتلة للتعرف على أنماطها وتحليل عناصرها وذلك تأكيداً لأهمية هذه القيمة الجمالية في العمل الفني مع دراسة أهمية الملمس السطحي كأحد عناصر العمل الفني في جميع الفنون البصرية والتشكيلية من خلال استحداث حلول تشكيلية مستمدة من دراسات مستوحاة من العناصر الهندسية ذات التركيبات المنسوجة على الخامات النسجية المختلفة .

أوجه التشابه:

تصميم وإنتاج معلقات نسجية جدارية مطبوعة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

قامت هذه الدراسة على أساس الاستفادة من الأشكال الهندسية والملامس النسجية المستخدمة في أعمال الفن الشعبي المصري في تصميم معلقات مطبوعة بطريقة الشاشة الحريرية .

الدراسة اللاحقة :

قامت الدراسة التي نحن بصددها على أساس الاستفادة من القيم الجمالية للعناصر التشكيلية المستمدة من المشاهد الأسطورية المصورة والاستفادة منها في إيجاد حلول تصميمية تصلح في تصميم لأقمشة المعلقات المطبوعة باستخدام الحاسب الآلي .

* **منال يوسف نجيب إبراهيم :** " أقمشة المعلقات المطبوعة لمكتبة الطفل المصري بين البناء الفني والمضمون ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٩٨ .

تناولت الدراسة دور المعلقات النسجية في مكتبات الطفل وأهميتها لرفع الحس الفني والتذوق لديه مركزة على الاهتمام بعقلية الطفل المصري مع الاهتمام بتطوير المعلقات لتخاطب فكر الطفل المصري وتكون بمثابة أداة لتنمية أفكاره وثقافته ومعارفه .

أوجه التشابه:

تصميم وطباعة معلقات جدارية مطبوعة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

تناولت هذه الدراسة الشكل والمضمون في رسوم الأطفال ، كما قامت هذه الدراسة على تناول المعلومات التشكيلية لكل من الفن الإسلامي والمعاصر لفن الكبار ومقارنتها بخصائص رسوم الأطفال ، وكيفية الإستفادة من هذه الدراسة لتصميم معلقات جدارية منفذة باستخدام الشاشات الحريرية .

الدراسة اللاحقة :

عدت هذه الدراسة التي نحن بصددها بدراسة نماذج من المشاهد الأسطورية المصورة على أساس الاستفادة من القيم الجمالية للعناصر التشكيلية في المشاهد الأسطورية المصورة والإستفادة منها في تصميم أقمشة المعلقات المطبوعة باستخدام الحاسب الآلي .

* **عصمت عبد المجيد حسن :** " القيم التشكيلية لعناصر التصميم الجداري في المساجد المملوكية والاستفادة منها في تصميم المعلقات النسجية المطبوعة "، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٩٩م .

قامت الدراسة بعمل دراسة تاريخية لمختارات من عناصر التصميم الجداري في المساجد المملوكية التي تبعتها دراسة تحليلية فنية لتلك المختارات ، ثم تناولت منهج التطبيقات العملية الذي أشتمل على خطوات ووسائل التنفيذ العملية من أدوات مستخدمة ومواد وسيطة للطباعة ، كذلك الخامات النسجية المستخدمة ، واستعراض الطرق والأساليب الطباعية التي تخدم الغرض الخاص بالتوظيف ، وقد انحصرت تلك الطرق اليدوية في : الطباعة بالشاشة الحريرية ، والطباعة بالأستنسل .

أوجه التشابه:

إنتاج معلقات نسجية جدارية مطبوعة .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

استخدمت تلك الدراسة عناصر التصميم الجداري في المساجد المملوكية في تصميم معلقات جدارية مطبوعة من خلال الشاشة الحريرية أو الاستنسل .

الدراسة اللاحقة :

قامت هذه الدراسة التي نحن بصددها بالاستفادة من أثر القيم الجمالية للعناصر التشكيلية في المشاهد الأسطورية في تصميم معلقات جدارية مطبوعة من خلال الحاسب الآلي .

* **نجلاء إبراهيم محمد الوكيل :** " أثر القيم الجمالية في الفن القبطي على الفن المصري المعاصر و الاستفادة منها في طباعة المعلقات " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، سنة ٢٠٠٢ م .

تناولت هذة الدراسة الفن القبطي في مصر بالدراسة ، كما تناولت بالدراسة القيم الفنية والجمالية والمستمدة من الفن القبطي ، كذلك تأثيره على الفنانين المصريين المعاصريين ، وذلك للاستفادة منه في ابتكار تصميمات المعلقات الحائطية المطبوعة عن طريق استخدام الحاسب الآلي .

أوجه التشابه:

تصميم ودراسة المعلقات النسيجية ودورها في تصميم طباعة المنسوجات.

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

اهتمت هذة الدراسة بالفن القبطي وقيمه الجمالية ومدى تأثيره على الفنانين المصريين المعاصريين من خلال تحليل بعض نماذج من أعمال الفن القبطي ، وذلك بهدف ابتكار تصميمات تصلح لطباعة المعلقات الحائطية المعاصرة .

الدراسة اللاحقة :

الدراسة التي نحن بصددها تتناول دراسة المشاهد التي صورت الأساطير المصرية القديمة لاستنباط القيم الجمالية والتشكيلية بها لابتكار حلول تصميمية تصلح لطباعة المعلقات النسجية المعاصرة .

* **هديل فرحات محمد عبد الصبور :** " الموضوعات البحرية بين الطبيعة والفن المصري القديم و مدى الاستفادة منها في تصميم طباعة المعلقات النسجية " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، سنة ٢٠٠٣ م .

قامت الدراسة بإجراء دراسة تاريخية للموضوعات التصويرية عبر عصور الفن المصري القديم ، تلتها دراسة تاريخية لعناصر الموضوعات التصويرية البحرية عبر عصور الفن المصري القديم ، تبعتها دراسة نظرية لعناصر الموضوعات البحرية في البيئة المصرية ، ثم قامت بابتكار تصميمات مستوحاة من الموضوعات التصويرية البحرية في الطبيعة وفي الفن المصري القديم من خلال الاستفادة من تحليل بعض نماذج من الموضوعات التصويرية البحرية .

أوجه التشابه:

- دراسة تاريخية فنية للفن المصري القديم عبر عصوره المتعاقبة .
- ابتكار تصميمات تصلح للمعلقات النسجية الحائطية باستخدام تقنية الحاسب الآلي .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

تناولت هذة الدراسة الموضوعات التصويرية البحرية في الطبيعة والفن المصري القديم للاستفادة من قيمه الفنية من خلال تحليل بعض نماذج من أعمال الموضوعات التصويرية البحرية المصرية القديمة ، وذلك بهدف استلهام تصميمات تصلح لطباعة المعلقات الحائطية المعاصرة .

الدراسة اللاحقة :

الدراسة التي نحن بصددها هدفت إلى الاستفادة من القيم الجمالية والبناء الفني والمستمدة من المشاهد الأسطورية المصورة لإبتكار حلول تصميمية تصلح لطباعة أقمشة المعلقات الجدارية المطبوعة والمستوحاة من نماذج المشاهد الأسطورية المصورة .

* **رانيا السيد العربي محمد المصري :** " القيم الجمالية للتناسب بين الشكل و الكتابة في المسطحات المصرية القديمة ومدى الاستفادة منها في تصميم طباعة المعلقات " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، سنة ٢٠٠٥ م .

تناول البحث بالدراسة القيم الجمالية للتناسب بين الشكل والكتابة في المسطحات المصرية القديمة ، حيث قامت الدراسة بتتبع مراحل تطور الحضارة المصرية ، بدءا من عصور ما قبل التاريخ مرورا بعصر الأسرات وعصر الدولة القديمة والوسطى و الحديثة ، كذلك تم التطرق بالدراسة إلى أهمية فهم الفنون المصرية والعوامل المؤثرة على الفن المصري القديم ، كما تناولت الدراسة الموضوعات التي تناولها التصوير المصري القديم ، مع عرض لمراحل تطور فن التصوير الجداري خلال عصور مصر المتعاقبة ، كما تناولت بالدراسة الفنية للشكل والكتابة على المسطحات الفنية وتحليل مختارات من تلك المسطحات ، للاستفادة من القيم الجمالية للتناسب بين الشكل والكتابة لابتكار تصميمات تصلح لطباعة المعلقات .

أوجه التشابه:

- دراسة فن التصوير المصري القديم عبر عصوره المختلفة .
- ابتكار تصميمات تصلح لطباعة المعلقات باستخدام تقنية الحاسب الآلي .

أوجه الاختلاف :

الدراسة السابقة :

اهتمت الدراسة بتناول مراحل تطور الحضارة المصرية دراسة تاريخية ، كما قامت بدراسة العوامل المؤثرة على الفن المصري القديم .
دراسة فنية تحليلية للكتابة و الشكل على المسطحات المصرية القديمة .

الدراسة اللاحقة :

تناولت الدراسة مراحل تطور الحياة الفنية و الدينية لعصور مصر القديمة المتعاقبة . دراسة فنية تاريخية للمشاهد الأسطورية المصورة ، وأخرى تحليلية لاستخلاص و استلهام البناء الفني و القيم الجمالية و المستمدة من تلك المشاهد للاستفادة منها باستخدام التقنية الابتكارية في ابتكار تصميمات تصلح لطباعة المعلقات الحائطية باستخدام التقنية الابتكارية .

الفصل الأول
دراسة تاريخية فنية
لعصور الفن المصري القديم

- مقدمة
- تقسيم الأسرات
- مفهوم الفن عند المصري القديم
- تطور الحياة الفنية في عصور مصر القديمة

أولا : فنون حضارة عصر ما قبل الأسرات

فنون حضارة البدارى

فنون حضارة نقادة الأولى (العمرة)

فنون حضارة الجرزة (نقادة الثانية)

ثانيا : فنون حضارة الدولة القديمة

الفنون الدقيقة

نحت

تصوير

ثالثا : فنون حضارة الدولة الوسطى

الفنون الدقيقة

نحت

تصوير

رابعا : فنون حضارة الدولة الحديثة

الفنون الدقيقة

نحت

تصوير

- ارتباط الفن بالعقيدة
- تطور الحياة الدينية في عصور مصر القديمة

أولا : حالة البلاد الدينية في عصر ما قبل الأسرات

ثانيا : حالة البلاد الدينية في عصر الدولة القديمة

ثالثا : حالة البلاد الدينية في عصر الدولة الوسطى

رابعا : حالة البلاد الدينية في عصر الدولة الحديثة

مقدمة :

لكل شعب من الشعوب التي أسهمت في صنع حضارة الإنسان رحلة مميزة في التاريخ وعبقرية تمثل تفوقه ، وتشير إلى خط رحلته في البناء الحضاري .

ورحلة مصر الكبرى تتمثل في فنونها ، ولا جدال في أن الفن المصري القديم يعتبر أعظم عطاءات الحضارة المصرية وهو العطاء الأكثر تميزا في مسارها عبر آلاف السنين ، ولقد كانت مصر مهدا للفنون منذ العصور القديمة ولقد نشا الفن في خدمة العقائد الدينية و بذلك كون أجدادنا المصريون القدماء قومية ، نزعت بهم إلى الاعتزاز بالذات حتى رفعوا مصر القديمة إلى القمة ، والتي ظلت قوية الكيان نابضة بالحياة ، ناطقة بمجدها وعظمتها في كل مكان .

والفن المصري القديم هو المرآة التي تعكس لنا بوضوح حضارة هذا الشعب وتقدمه. وهو في الوقت نفسه سجل حضاري، فما من شك في أن الفن كان من أولى الوسائل التي أفصح بها الإنسان عن نفسه، وهو حين ارسي قواعد مدنيته كان الفن من بين تلك القواعد التي قامت عليها حضارته الأولى ، فحيث كان الإنسان كان الفن من أمامه ،وحيث كان الفن كان الإنسان من ورائه.

والفن المصري يقوم على أصول مستقلة ، وهو يمتاز بالهدوء والاستقرار ويميل إلى العناصر التشكيلية البسيطة ويبتعد عن العناصر التشكيلية المعقدة ويفضل الخطوط المستقيمة ، وقد مرت أساليب هذا الفن المصري القديم بمراحل كثيرة من مراحل النشوء والتطور ومراحل الانتكاس والتدهور ومراحل النضوج والازدهار ، واتصفت كمرحلة من مراحلها بما يميزها في خصائصها وطول أمدها وطبيعة الظروف والدوافع والأغراض التي أوحت بها ، كما شهدت مرحلة منها تفاوتا داخليا مداه بين الضيق والاتساع [1]

وبذلك كانت فنون مصر وصناعاتها مرآة صادقة إلى حد كبير ، تتراءى فيها طبيعة المصرين ، وتتمثل فيها حياتهم وأعمالهم ، وأفكارهم وعقائدهم ، وعاداتهم وآدابهم . وتكشف عن أحاسيسهم ومثلهم العليا بشكل لا يوجد في أي مكان آخر .

فالفن هو التعبير عن الإحساس والشعور والعواطف وفقا للأحوال المحيطة بها ، فالظروف المحيطة بالإنسان هي التي تشكل وجدانه وأحاسيسه وأفكاره وعقيدته وآماله وطموحاته ومخاوفه ، لان الإنسان ابن الظروف بمعنى انه يتأثر بها قبل أن يسيطر عليها و يتحكم فيها ، خاصة إذا كانت هذة الظروف مختلفة كل الاختلاف ، وهذا الاختلاف الواضح بين جدب الصحراء الشاسعة المحيطة بأرض مصر وخضرة الوادي الضيق . ثم هذة الخطوط التي لا حد لها

---

[1] ألفه نخبة من العلماء: " تاريخ الحضارة المصرية (العصر الفرعوني) " - المجلد الأول - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - سنة النشر غير مذكورة - ص ٢٦٥ .

من المناطق المزروعة ومن الهضبة والصحراء ، ومن الطبقات الجيرية وما يتخللها من شقوق عمودية على الجانبين ، من كل هذا نشأت الحضارة المصرية من تفاعل الفنان المصري مع بيئته حيث شكل وادي النيل وحدة فكرية للمعتقدات الدينية التي امن بها ، فالمعروف أن التفكير الديني والشعوري الذي تولد في نفس المصري منذ زمن بعيد ساعدته تلك الطبيعة المنبسطة المشرقة والمستقرة التي أشاعت البشر والابتهاج والهدوء والاستقرار والتمسك بالتقاليد الموروثة .

فإذا أردنا أن نفهم فنا ما ، وجب علينا أن نبدأ بالتعرف على عوامل هذا الفن وأحواله وخصائصه والجو الذي نشا فيه ، وهذة العوامل فيما يتعلق بمصر ليست إلا ذلك النور القوى الذي انبعث من شمس مشرقة لافحة، هذة الشمس التي كانت تطالعه كل صباح بغتة من وراء آكام الصحراء فتغمره بدفئها شتاء وتلهبه بقيظها صيفا ثم تلك السماء الصافية بما حوت من نجوم [1] ، فحين استهوى منظر السماء الإنسان البدائي فوقف يتطلع إلى جمال الشروق وما يعقبه من نور ودفء ، ثم بدا يتساءل عن المكان الذي تختفي فيه الشمس من وقت غروبها حتى لحظة شروقها، كانت تلك أول نافذة فتحت منذ بدء الخليقة .

هذة النافذة التي اطل منها الإنسان على الكون والتي دعته ليحاول تفسير أشياء وقعت أو لها علاقة بالكون والظواهر الطبيعية ، وقد يكون التفسير قريب من الحقيقة وقد يكون بعيدا عن الحقيقة ، ومن هنا جاءت الأساطير كمحاولة لتفسير ظواهر الطبيعة والمجتمع حيث كان ينقصهم التفسير العلمي لهذة الظواهر، فلم تكن الأساطير مجرد حكاية خرافية بل هي منهج فكرى استخدمه الإنسان القديم ليعبر فيه عن نظرته في الكون ، بدء الخليقة ، نظام الكون ، الصراع الازلى بين الخير والشر ، فيطرح فيه تساؤلاته عما يراه من تناقضات تشوب هذا النظام الرائع الذي ابتدعه الإله الأعلى.

وقد مثلت الأساطير جانبا مهما في الحياة الدينية للمصري القديم ، والتي كان ينسجها حول آلهته ويفسر بها تساؤلاته ومن هنا جاءت أهمية الأساطير في الحياة المصرية القديمة ، إذ كان للدين كبير الأثر في كل جوانب الحياة المصرية القديمة ، فهو المحرك الرئيسي للفن الذي قام بتسجيل المعتقدات الدينية بكل ما فيها من أساطير حول الآلهة أو حول الحياة الأخرى أو رحلة الشمس التي كانت تمثل أهم آلهتهم و غيرها من الموضوعات الدينية ، فاهتم الفنان المصري القديم بنقل هذة الموضوعات المتسقة لنراها مصورة على جدران المقابر أو من خلال كتب العالم الآخر .

---

[1] ثروت عكاشة : مرجع سابق - ص ١٧٨ .

تقسيم الأسرات :

تميز تاريخ مصر الفرعونية بالقدم ، فمصر من أقدم مواطن الحضارة في العالم ، وتاريخها القديم هو حجر الأساس في تاريخ البشرية كلها وتميز ذلك التاريخ بخطورته وأهميته ،كذلك تميز ذلك التاريخ بالاستمرار والاطراد ، وقد سهل علينا دراسة ذلك التاريخ الطويل المتصل – ما لجا إليه بعض المؤرخين من تقسيمه إلى أسرات أو عصور [١] .

ففي حوالي عام ٢٨٠ق. م. قام الكاهن المصري " مانيتون " بتصنيف مجموعة من المدونات والتسجيلات التي كتبت في العصور السابقة ، وما زال هذا التقسيم معتمدا عليه حتى الآن ، ولم يتم عليه اى تعديل [٢] ، والتي قسم فيها الأسرات إلى ثلاثين أسرة تكونت منها العصور المختلفة التي حكمت [٣] ، تبدأ حكم الملك " مينا " وتنتهي بغزو الاسكندر الأكبر مصر عام ٣٣٢ ق. م [٤] .

كذلك جرى المؤرخون المحدثون على تقسيم ذلك التاريخ إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي الدولة القديمة والوسطى والحديثة [٥] ، وتمثل كل دولة من هذة الدول عصرا من عصور الازدهار والتقدم ، وهي ما تعرف بأقسام التاريخ المصري القديم :

- العصر العتيق ، أو عصر بداية الأسرات : ويشمل الأسرتين ١ - ٢ .
- عصر الدولة القديمة : ويشمل الأسرات ٣ - ٦ .
- عصر الانتقال أو الانهيار الأول : ويشمل الأسرات ٧ - ١٠ .
- عصر الدولة الوسطى : ويشمل الأسرتين ١١ - ١٢ .
- عصر الانتقال أو الانهيار الثاني : ويشمل الأسرات ١٣ – ١٧ .
- وبه عصر الهكسوس في الأسرات ١٥ – ١٦ .
- عصر الدولة الحديثة ، أو عصر الإمبراطورية : ويشمل الأسرات ١٨ – ٢٠.
- العصر المتأخر : ويشمل الأسرات ٢١ – ٣٠ [٦]

---

(١) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٩٢ .
(٢) سيريل الدريد : " الحضارة المصرية – من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية الدولة القديمة " - ترجمة مختار السويفي - مراجعة احمد قدري - الدار المصرية اللبنانية - القاهرة - ١٩٩٦ م - ص ٣٣.
(٣) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط القديمة " - دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٩ م - ص ٧١ .
(٤) ثروت عكاشة : مرجع سابق - ص ١٠٠ .
(٥) محمد جمال الدين مختار : " تاريخ الحضارة المصرية- العصر الفرعوني " - المجلد الأول - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٩٢ .
(٦) سمير أديب : مرجع سابق - ص ١٠٠ - ١٠١ .

مفهوم الفن عند المصري القديم :

تعتبر الحضارة المصرية القديمة في جملتها حضارة فنية راقية ، فقد خلقت مصر من آثار فنونها المختلفة ما يفوق في قيمته وعدده سائر ما تبقى من آثار ، والفن المصري القديم يعد فنا وظيفيا في المقام الأول ، والفنان المصري لم يتعامل مع أعماله الفنية من منطلق نظرية " الفن من اجل الفن " تلك النظرية التي هيمنت على أفكار ومعتقدات فناني العصر الحديث ، فالجانب الأعظم من أعمال الفنان المصري القديم كانت لخدمة معتقداته الدينية والجنائزية ، كما ارتبط بالحياة اليومية للمصري القديم ، كذلك كان بمثابة خادم مطيع لاحتياجات الملوك وكبار رجال الدولة .

والجانب الوظيفي لم يكن يعنى على الإطلاق أن الفن المصري فن جامد خال من الإبداع ، أو انه عبارة عن قوالب فنية تخلو من الحياة والحيوية .

ويجب ألا يفهم من ذلك أن الفنان المصري القديم لم يهتم بالجانب الجمالي في أعماله ، بل لقد كان هذا الجانب محور اهتمامه كذلك مع استمرار الاهتمام بالجانب الأهم و هو توظيف الفن لخدمة أغراض بعينها .

وتجدر الإشارة إلى أن الفن المصري القديم لا تنطبق عليه التعريفات العديدة التي قدمها العلماء والكتاب والنقاد والفنانون لتعريف الفن وأهدافه ، فلم تكنتتفق مع طبيعة الفن المصري القديم ومن ذلك ما ذكره B. Mayers أن : الفن هو إنتاج ينتجه أناس من اجل أناس آخرين . أما J. Ruskin فيرى أن : الفن هو ما يتحد في إخراجه العقل والقلب و اليد ، أما الأديب الروسي الشهير Tolstoi فيعرف الفن بصفته: عمل يستطيع شخص ما اهتزت أحاسيسه شيء معين أن يجعل عن قصد شخصا آخر تهتز أحاسيسه بنفس الشيء (١) .

ويجب ألا يفهم من ذلك أن الفنان المصري القديم كان بمثابة أداة تتحرك دون وعى أو أحاسيس أو شعور بما يصنع ، ولكن نستطيع القول بان فنه كان متميزا ومختلفا ، متميز الصنع و الخلق ومختلف الهدف والرؤية رغم كونه مقيدا بقواعد صارمة أقعدته عن إبراز حقيقة وأحاسيس الفنان المصري إلا في بعض الأعمال التي جنح فيها عن تلك القواعد .

ورغم أن الفن الجيد لا ينتج من فنان مقيد بقواعد تقيد مهارته وخياله وأحاسيسه ، ولكن الحال يختلف عند المصري القديم ، ذلك لان مفهوم الفن عنده يختلف ، فالفن لديه وسيلة لتحقيق غرض ديني وهو عمل مقدس امن به اشد الإيمان ، كما امن بقدسية دوره في تحقيق ذلك ، وهكذا كان الدين وراء كل عمل فني والذي اصطبغ بصبغة دينية في المقام الأول بجانب صبغة جمالية وفنية اتسم بها .

---

(١) سيد توفيق : " تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم (مصر والعراق) " - دار النهضة العربية - القاهرة - ١٩٨٧ م - ص ٤- ٦ .

تطور الحياة الفنية في عصور مصر القديمة

أولا : فنون حضارة عصر ما قبل الأسرات :

جرى الاصطلاح على تسمية الفترة التي توسطت بين عصر البدارى وعصر الأسرة الفرعونية التاريخية الأولى باسم فترة ما قبل الأسرات ، فضلا عن اعتبارها فترة من فترات العصر النحاسي الحجري (الكالكويتى) من ناحية ، وفترة من فترات فجر التاريخ من ناحية أخرى[(١)]

وقد شهد إنسان عصر ما قبل الأسرات مرحلة حاسمة في تاريخ الحضارة المصرية ، تخطى خلالها أكثر العقبات التي كانت تقف في سبيل تقدمه ، وأرسى قواعد الحضارة التاريخية التي أعقبتها ، ومهد الطريق لقيام أول وحدة سياسية عرفها التاريخ ، والتي تقدر بنحو ألف وخمسمائة سنة [(٢)] ، والواقع أن حضارة عصر ما قبل الأسرات كانت التمهيد المنطقي لحضارة الأسرات المصرية القديمة في عصورها المبكرة .

ما من شك في أن الفن قديم قدم الإنسان ، نشا معه منذ نشأته الأولى ، و كان له بمنزلة الظل منه لا يفارقه لذا مضى الفن مع مضي الإنسان يتشكل بتشكله، كما تتشكل عاداته مع اختلاف المكان وتباين الأزمان [(٣)] ، و خير دليل على ذلك ما احتفظت لنا به بعض صخور النوبة لنماذج بالغة القدم مصورة الطبيعة الحيوانية لهذا العهد ، مما يعنى أن الفنون بمعناها المطلق قد بدأت تعلن عن وجودها منذ أقدم عصور ذلك الوادي [(٤)] .

ولقد أمدتنا جبانات ما قبل الأسرات ، والتي كانت منتشرة على جانبي النهر على حافة الصحراء ، بنماذج كثيرة من الأواني الفخارية المزينة بالرسوم الملونة التي ألقت بعض الضوء ، على نشاط مصر التجاري ، كما أمدتنا بكثير من الأدوات الصوانية كالسكاكين والفؤوس والأزاميل [(٥)] .

وهكذا توفرت للرسم سطوح رخيصة مناسبة ، وهى سطوح أواني الفخار وقد صنعها المصريون بأشكال بسيطة تتناسب مع مطالب حياتهم المحدودة ، وقد تتابعت رسوم الفخار المصرية في خمس تطورات متمايزة (وقد اصطلح الأثريون على أن ينسبوا كل تطور منها إلى منطقة سكنية قديمة) :

التطور الأول : منطقة دير تاسا بمديرية أسيوط .

التطور الثاني : منطقة البدارى في أسيوط أيضا .

التطور الثالث : منطقة نقادة في قنا .

---

(١) عبد العزيز صالح : " حضارة مصر القديمة وآثارها " - الجزء الأول - مكتبة الأنجلو المصرية - إصدار ثالث - القاهرة - ١٩٩٢ م - ص ١٢٧ .

(٢) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٥٨ - ٥٩ .

(٣) ثروت عكاشة : مرجع سابق - ص ٢٠ .

(٤) محمد إبراهيم بكر : مرجع سابق - ص ٧٥ .

(٥) ابو صالح الألفي : " الموجز في تاريخ الفن العام " - دار نهضة مصر- القاهرة - ١٩٨٠ م - ص ٣٥ - ٤٣.

التطور الرابع والخامس : نفس المنطقة في قنا [١] .

ويعد عصر ما قبل الأسرات في مصر حلقة من الحلقات الأساسية المتعلقة بتطورات الفن التشكيلي ، فالكثير من الزخارف التي كانت مستخدمة في هذا العصر نجد وحداتها لا تزال مستخدمة في عصر الأسرات المصرية القديمة وحداته ، إذ ظل فن عصر ما قبل الأسرات أساس من أسس الفن الزخرفي في عصر الحضارة المصرية القديمة .

فنون حضارة البدارى :

وتعتبر هذة الحضارة قفزة واسعة نحو التقدم ووضع حجر الأساس لحضارة الفراعنة في العصور التاريخية [٢] ، ولقد سمي هذا العصر بذلك ، بحكم ما تم الكشف عنه أول مرة في مواقع مختلفة في منطقة البدارى [٣] ، بمحافظة أسيوط، في الجنوب.

لم يكن سكان الصعيد في ذلك الوقت قد استقروا في مدن أو قرى كبيرة ثابتة ، بل كانوا يسكنون في محلات أو نجوع متنقلة ، وكان السكان يعيشون فوق المرتفعات التي تشرف على المساحات الواسعة من الأحراش والمستنقعات المليئة بالنباتات بخاصة نبات البردي ، وكانت مساكنهم بسيطة بدائية ، وضعوا فيها الأثاث البسيط ، وقد عرف البداريون الملابس الكتانية ، ومن أهم ما عثر عليه في مقابرهم بعض حبات من النحاس المطروق ، ويمتاز فخار البدارى بإتقانه وجمال زخارفه وصلابة مادته ورقة جدران أوانيه [٤] .

منذ أوائل عصر ما قبل الأسرات وبدء الفن عند البداريين يمثل مكانا بارزا، وهذا واضح من الصور الملونة والنقوش والتماثيل المصنوعة من الحجر والعاج، ويشاهد في بعض التماثيل رسوما بألوان حمراء وسوداء وأيديها مرفوعة إلى أعلى كأنها ترقص في سرور ومرح.

وقد كان من الطبيعي أن تنطلق أذواق البداريين إلى محاولة التمرس على الفن التشكيلي أي فن التماثيل وقد تخلفت في مقابرهم سبعة تماثيل نسائية صغيرة، أربعة من الصلصال واثنان من الفخار وسابع من العاج [٥] شكل (١) .

ويعد الفخار من أفضل ما أنتجته حضارة البدارى ويمكن تميزه بسهولة عن فخار المراحل اللاحقة للحضارة المصرية في عصر ما قبل الأسرات [٦] ، وقد

---

(١) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٧٢ .
(٢) سمير أديب : مرجع سابق - ص ٦١٧ .
(٣) ر. انجلباخ : " مدخل إلى علم الآثار المصرية " - ترجمة احمد محمود موسى - مطابع المجلس الأعلى للآثار - القاهرة - ١٩٨٨ م - ص ٢٩ .
(٤) أحمد فخري : " مصر الفرعونية – موجز تاريخ مصر منذ أقدم العصور حتى ٣٣٢ ق.م " - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية – القاهرة – ١٩٦٠ م - ص ٤٠ : ص ٤٢ .
(٥) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٢٣ - ص ١٢٣ .
(٦) جيفري سبنسر : " مصر في فجر التاريخ " - ترجمة عكاشة الدالي - سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية- القاهرة - ١٩٩٩ م - ص ٣٣ .

اهتم أهلها بالارتقاء بصناعة الفخار والعناية برقة جدرانه وزخرفة بعضه من الخارج بخدوش دقيقة رتيبة ، وكان يتم زخرفة قاع القليل منه من الداخل بما يشبه غصن الشجرة أو غصنين متوازيين أو متقاطعين أو مجموعة أغصان متقاطعة في شكل نجمة (١) .

وقد دلت الشواهد الأثرية على أن صناعة الأواني الفخارية كانت تتطور وتتحسن باطراد إلى أن وصلت إلى الأواني و الزهريات ذات الجدران الرقيقة التي عثر عليها ضمن آثار البدارى والتي تتميز بأسطحها الخارجية المصقولة (٢).

وقد استمرت صناعة الفخار في طريقها عند البداريين وزاد إنتاجها واستفاد أصحابها من أشكال الفخار التاسي ، وجددوا عليها شكل قدر مستطيبة منتفخة الجوانب تشبه هيئة سقاء الجلد (٣) ، كذلك جعلوا قيعان الأواني متسعة من الداخل ، وأضافوا إلى جانب خطوط الرسم التاسية المستقيمة والمائلة والمتموجة ، خطوطا أخرى مرنة طيعة لينة على هيئة أوراق الشجر وغصون النبات وقللوا غور رسومهم المحفورة على سطوح فخارهم الرقيق ثم أحاطوا بعض رسومهم بإطارات تناسب هيئة الأواني التي رسموها عليها (٤) .

وكان الفخار الذي له لون المغرة والحافة السوداء هو أكثرها رقة وكان يتم صقله باستخدام زلطة ، وقد صنعت كافة أواني الاستعمال اليومي من الفخار ذو اللون البني المائل للاحمرار (٥) .

وصنع أهل البدارى أواني فخارية على هيئة أفراس النهر وصنعوا تماثيل بشرية صغيرة من الفخار أيضا ، كما صنعوا بعض نماذج لقوارب من الطين المحروق و التي تمثل قوارب خشبية شكل (٢) ، وعلى هذا تفاوتت تجاربهم بين السذاجة وبين الإتقان ، باختلاف مهارة صناعها واختلاف أغراضها واختلاف المواد التي صنعت منها (٦) .

هذا ولم يقتصروا على الصلصال كمادة للتشكيل ، فصنعوا من العاج تماثيل أخرى (٧)، ونجد في ذلك ما يدل على رخاء مجتمعهم نسبيا ، وما يتفق مع رقى أذواقهم والذي كشف عنه ما تخلف لهم من الملاعق ، فقد صنعوها بأشكال لا تكاد تختلف عن أشكالها الحالية فهي أمتع ما خلفه البداريون (٨) ، ومن أواني

---

(١) سمير أديب : مرجع سابق - ص ٦١٨ .
(٢) سيريل الدريد : مرجع سابق - ص ٥٥ .
(٣) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٢١ .
(٤) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٧٣ .
(٥) جيفري سبنسر : مرجع سابق - ص ٣٣ .
(٦) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٢٤ .
(٧) ت. ج .هـ.جيمز : " الحياة أيام الفراعنة " - ترجمة احمد زهير أمين - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٧ م - ص ٤٨ .
(٨) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٢٤ - ١٢٣ .

العاج في عهد البدارى ما صنع على هيئة فرس النهر وهو يدل على مهارة ملحوظة في تمثيل خصائص هذا الحيوان [١] شكل (٣) .

وقد نحتوا بعض تماثيلهم الصغيرة من الحجر ، الصلب منه واللين . وتجرأوا على الظران ، أي الصوان ،كما استخدموا قطع الإردواز للغرض نفسه ، ثم استغلوا ليونة الحجر الجيري ونقاوته ونحتوا منه تماثيل اسود وكلاب صغيرة استخدموها للتسلية والزينة [٢] .

وكان المعدن نادرا جدا في عصر البدارى [٣] ، ولكن بالرغم من ذلك فاهم ما تتميز به هذة الحضارة أن أهلها عرفوا النحاس وصنعوا منه بعض الآلات(٤) .

وأعقبت حضارة البدارى حضارة نقادة الأولى (العمرة) ، ولقد سميت نقادة نسبة إلى منطقة الكشف الأثري وحيث انه وجدت حضارتان فقد سميت المبكرة منها باسم نقادة الأولى والمتأخرة باسم نقادة الثانية (الجرزة) [٥] ، وقد تم اختيار تلك التسمية نسبة إلى المناطق التي وجدت فيها تلك الحضارات ، وهما تقعان في منطقة قنا [٦] .

فنون حضارة نقادة الأولى (العمرة) :

استفاد أهل العمرة ممن قد سبقوهم من الناحية الفنية ، وأضافوا إليها من تجديداتهم ما خلق وحدة فنية جديدة [٧] ، فحضارتهم تعد تطورا في نفس الاتجاه الذي سارت فيه حضارة البدارى [٨] ، ونجدهم قد انتفعوا بالخطوط اللينة للبداريين في تصوير الهيئات الحيوانية وصوروا بها بعض تقاليدهم الاجتماعية تصويرا بدائيا [٩] .

ولم يقتصر التأثر بالبدارى فقط بل امتد لمن سبقوهم . فنجد أهل العمرة استعادوا رسم الخطوط المستقيمة والمائلة التي بدأها هال دير تاسا ، وألفوا منها أشكالا جديدة على هيئة النجوم ، وخطوط الزجزاج الحادة ، وقلدوا بها زخارف السلال المتداخلة [١٠] .

---

(١) محمد أنور شكري : " الفن المصري القديم " - الدار المصرية للتأليف والترجمة - القاهرة - ١٩٦٥ م - ص ١٤ .
(٢) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٨٠.
(٣) ر. انجلباخ : مرجع سابق - ص ٣٠ .
(٤) سمير أديب : مرجع سابق - ص ٦١٧ .
(٥) ت.ج.ه.جيمز : " كنوز الفراعنة " - ترجمة احمد زهير أمين - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة — ١٩٩٥ م - ص ٤٧ .
(٦) هديل فرحات عبد الصبور : " الموضوعات البحرية بين الطبيعة والفن المصري القديم ومدى الاستفادة منها في تصميم طباعة المعلقات النسجية " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان ٢٠٠٣م - ص ٣ .
(٧) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٧٣ .
(٨) سمير أديب : مرجع سابق - ص ٦١٧ .
(٩) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٣٤ .
(١٠) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٧٣ .

وتميزت حضارة نقادة الأولى بنوع من الفخار يطلق عليه الفخار ذو الرسوم البيضاء المتقاطعة وهو فخار احمر عليه نقوش باللون الأبيض ، أما رسوم هذا الفخار سواء التي رسمت على جدرانه الداخلية أو الخارجية ، فمنها ما يمثل زخارف شبه هندسية ومنها ما يمثل مناظر بشرية شكل (٤) استطاع الفنان الأول أن يمثل فيها الصفات الجوهرية للإنسان في خطوط قليلة و تفاصيل موجزة أو ومنها ما يمثل مناظر طبيعية أو مناظر حيوانية [١] شكل (٥) ، وقد عبروا كذلك برسومهم البيضاء على سطوح أوانيهم عن جوانب من خصائص حضارتهم ، وقد صنع النقاد يون أوانيهم على أساس صناعة الفخار الأحمر المصقول أو الفخار البني الضارب إلى الحمرة [٢] ، وكانت الأواني حمراء ذات حافة سوداء شكل (٦) ، وكان صانعوها يميلون إلى زخرفتها بزخارف مختلفة ، ثم القيام بتوزيع العديد من العناصر الزخرفية المرسومة على الأواني الفخارية أو محفورة على الصلايات وهي ظاهرة جديدة على الإنسان المصري ظهرت فقط في هذة الحضارة [٣].

وقد استحب أهل نقادة هيئة المعين في صناعة الصلايات ، واستغلوا سطوحها للتطور بالرسم المحفور إلى فن مستحدث جديد هو فن النقش على الحجر ، فنقشوا وخدشوا هيئات الفيلة والتماسيح وغيرها ، نقشا غائرا أوليا متواضعا على سطوح لوحات صغيرة رقيقة من الحجر الجيري والإردواز [٤] .

وقد تنوعت الموضوعات التي صورها أهل نقادة من مناظر صيد الأسماك وأفراس النهر شكل (٧) ، كذلك صوروا صيد البر [٥] ، ويدل كثير من صور الحيوان على مهارة كبيرة في تمثيل الصفات الجوهرية في خطوط جميلة[٦] ، كذلك صوروا نباتات الماء وسعف النخل في أشكال جديدة مختصرة سريعة [٧] .

واستمرت صناعة التماثيل الصغيرة من الصلصال والفخار في حضارة نقادة وظل اغلبها لنساء ، ولوحظ أن اغلب هذة التماثيل الصغيرة صنعت بغير أقدام أو اكف فلم يهتم الفنان بتفاصيلها شكل (٨) ، ولم تقتصر صناعة التماثيل على الصلصال بل امتدت إلى أنياب العاج . فنحتوا منها تماثيل رجال ونساء تبدو ملامح وجوههم أكثر وضوحا من أمثالها في تماثيل الصلصال [٨] شكل (٩) ، كما استخدموا العاج كمادة لتشكيل الأمشاط المزينة بهيئات الحيوانات كالغزال وغيره من الحيوانات شكل (١٠) ، كذلك انتشرت في الجنوب الزهريات المصنوعة من

---

(١) سمير أديب : مرجع سابق - ص ٦١٩.
(٢) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٣٣ .
(٣) سمير أديب : مرجع سابق - ص ٦١٨ .
(٤) الفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٧٤.
(٥) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٣٥ - ص ١٣٦ .
(٦) محمد أنور شكري : مرجع سابق - ص ١٥ .
(٧) الفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٧٤.
(٨) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٣٨ - ص ١٣٩ - ص ١٤١ .

الحجر المجوف ، وقد قام النقاد يون بتغشية حبات الخرز الحجرية بلون اخضر أو ازرق براق كما فعل البداريون ، ومن الخصائص المميزة لحضارة العمرة رؤوس الحراب التي تأخذ شكل ذيل سمكة وقد لا تكون لمثل تلك الرؤوس وظيفة قتالية واغلب الظن أنها كانت كتعويذة لأغراض سحرية (١) .

وقد وصل الفن ذروته في مرحلة جرزة الحضارية ، ويظهر ذلك في الصور الملونة والرسوم المنقوشة والفخار الذي تميز برسومات ملونة تمثل نباتات وحيوانات وأشكال مختلفة ، أما حضارة نقادة الأولى فقد اتسع مجال الحضارة وزادت مظاهرها (٢) ، حتى حضارة نقادة الثانية شهدت تقدم كبير في كثير من الصناعات .

فنون حضارة الجرزة (نقادة الثانية) :

تتميز حضارة جرزة عن حضارة العمرة بالتفوق الفني ، ثم بالتطور الكبير في صناعة الأواني والآلات و الملابس و نعتقد أن هذة الحضارة ذات طابع مصري خاص بحت ولا تمت بصلة إلى مناطق آسيا القريبة ، وقد برزت مصر إبانها ، و لأول مرة في التاريخ كوحدة حضارية اختفت فيها الاختلافات بين الشمال و الجنوب (٣) ، وتميزت رسومها عن رسوم أسلافهم في ألوانها ومواضيعها وأساليبها ، فصوروا خطوطها بالمغرة الحمراء الضاربة إلى السمرة فوق أرضية برتقالية هادئة (٤) شكل (١١) .

ويكمن الفارق بين حضارة العمرة وحضارة الجرزة في أنتاجهما من الخزف . فالعجينة في الحالتين ليست واحدة . ويرجع الفارق إلى اختلاف الأماكن أكثر منه إلى تقدم تقني ، وقد أخذت حضارة جرزة خاصة ، ترتقي بالعناصر الموجودة في الطبيعة (٥) .

وقد صنع أهل نقادة الثانية أوانيهم الفخارية من صلصال نقى متماسك ، وصنعوها ملساء (٦) ، وتتميز الأواني الفخارية بان لها أياد تمسك منها ، مزخرفة بخطوط متموجة كذلك فهي ملونة بألوان خزفية خفيفة (٧) ، ونجدهم قللوا رسم الزخارف شبه الهندسية القديمة واستعاضوا عن الخطوط الحادة بخطوط لينة ، صوروا بها زخارف حلزونية ومنقوطة (٨) شكل (١٢) ، وهذة الزخارف يندر فيها الأشكال الهندسية التي قابلناها في نقادة الأولى ، ونجد أن الفنان لم يعتمد

---

(١) سيريل الدريد : مرجع سابق - ص ٥٨ .- ص ٥٤ .
(٢) محمد أنور شكري : مرجع سابق - ص ١٤ .
(٣) سمير أديب : مرجع سابق - ص ٦١٨ .
(٤) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٧٦ .
(٥) نيقولا جريمال : " تاريخ مصر القديمة " - دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع - الطبعة الثانية - ١٩٩٣ م - ص ٣٨ .
(٦) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٥٧ .
(٧) سيريل الدريد : مرجع سابق - ص ٧٤ .
(٨) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٧٦ .

كثيرا على الخط المستقيم ، بل اعتمد على الخط المتموج أو الخط الحلزوني ، واغلب الصور المشتقة من الطبيعة تتكون عادة من سفينتين و من حولهما أشكال ثانوية من إنسان ونبات وحيوان [١] شكل (١٣) ، ورأى بتري أنهم رمزوا بزخارفهم التي تشبه حرف S وحرف Z إلى صور الطيور المحلقة في الجو [٢].

أما الوحدات الزخرفية التي كانت تنقش عادة على تلك الأواني فكانت تتضمن تلالا مثلثة الشكل [٣] ، وملأوا فراغات المثلثات باللون الأحمر عوضا عن الخطوط البيضاء المتقاطعة التي اعتاد أسلافهم عليها [٤] .

واهتم النقاديون في حضارتهم الجديدة برسم الحيوانات الأليفة الصغيرة أكثر مما اهتموا بتصوير الحيوانات الكاسرة [٥] ، فرسموا الماعز والكباش والغزلان وطيور مائية هي طيور النحام أو البشروش وزاد تصوير المراكب على أواني الفخار [٦] ، والقوارب التي ترفع شارات من الجلي أنها شارات آلهة [٧] ، فصوروا هذة المراكب بمجاديف وركابها وأعلامها [٨] ، وقد عثر على نماذج كثيرة لقوارب ومراكب وسفن مصنوعة من الفخار [٩] ، كما عثر على لوحات من الإردواز على هيئات التماسيح و الفيلة و السلحفاة وغيرها ، كانت تستخدمها نسائهم في صحن الكحل ومساحيق الزينة شكل (١٤) .

واستمر النقاديون في عهدهم الثاني يصورون الرجال والنساء في هيئات تخطيطية مختصرة تشبه الهيئات التي صورها لهم أهل نقادة الأولى ، ولكنهم أضافوا ظاهرة جديدة وهى تصفيف شعر الأنثى على هيئة مستديرة عوضا عن تركه طويلا مرسلا خلف رأسها [١٠] ، ويلاحظ أن الرسوم الإنسانية المصورة على فخار نقادة الثانية اغلبها لنساء يرقصن واقلها لرجال ورسوم النساء الراقصات تعتمد اغلب الظن على الرمز أكثر مما تعتمد على الحركة وهو قد يرمز هذا إلى رقص ديني [١١] .

واصلت النقوش طريقها إلى جانب الرسوم في عصر نقادة الثانية ، وجمع صناع الفخار بينهما في رسوم محفورة استعادوا بها ميراث أسلافهم القدماء أهل دير تاسا ، وارتقوا بها وطوروها وزخرفوا بها أواني وكؤوسا من الفخار الأسود

---

(١) سمير أديب : مرجع سابق - ص ٦١٩ .
(٢) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٥٨ .
(٣) سيريل الدريد : مرجع سابق - ص ٧٤ .
(٤) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٥٧ .
(٥) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٧٦ .
(٦) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٥٩ - ص ١٦٠ .
(٧) نيقولا جريمال : مرجع سابق - ص ٣٨ .
(٨) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٧٦ .
(٩) مختار السويفي : " أم الحضارات — ملامح عامة لأول حضارة صنعها الإنسان " - الدار المصرية اللبنانية - الطبعة الأولى - الجزء الثاني - القاهرة - ١٩٩٩ م - ص ٦٩ .
(١٠) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٥٨ .
(١١) سمير أديب: مرجع سابق- ص ٦١٩- ص ٦٢٠.

والبني القاتم المصقول ، وملاؤا تجاويفها بعجائن بيضاء على عادة التاسيين ، وما لبثت النقوش حتى طغت على الرسوم واحتلت مكانتها في إشباع أهلها في التعبير عن أفكارهم وأساطيرهم وقلت إلى جانبها ثم مالت إلى الاختفاء رويدا رويدا (١).

وقد تم إنتاج نوعية جديدة من الأوعية المصنوعة من طين، كلسي صدى، بلون ببج باهت ، يتميز بجودته الفائقة و متانته ، و يحتمل أن يكون ظهور هذا الفخار سببا في اختفاء أنواع الفخار القديمة ذات القمة السوداء [٢].

ثم بدا الانصراف عن الأواني الفخارية المرسومة إلى أواني حجرية لم تكن بحاجة إلى التحلية بالرسم ، فبدا الاتجاه إلى غير سطوح الفخار و سطوح الأواني الحجرية ، فعبر الفنانون عن كفايتهم في النقش على سطوح أمشاط فاخرة من العاج وعلى سطوح مقابض عاجية و صلايات إردوازية رقيقة شكل (١٥) ، فتنقش احدهم ٢١٨ صورة دقيقة لحيوانات مختلفة في صفوف أفقية على مقبض سكين لا يتعدى عرضه سنتيمترات قليلة [٣] .

والجديد هنا هو الاتجاه إلى تسجيل الأحداث الأسطورية التاريخية على مقابض السكاكين [٤] ، مثال ذلك السكين الشهير التي عثر عليها بمنطقة "جبل العرق " بصعيد مصر والمقبض مصنوع من العاج [٥] شكل (١٦) ، ويدل هذا السكين على أن نبوغ الفنان المصري القديم في إبراز صور هذا السكين لا يمكن تقديره إلا عند مقارنته بما أخرجه على حجر الإردواز في نفس العصر ، إذ نرى فرقا شاسعا في الحفر الغائر في كل منها ، ففي مقبض السكين نرى روح الفن ودقة الصنع و في الإردواز يلاحظ لأول وهلة السذاجة و عدم المقدرة الفنية [٦] .

ولقد زاد استعمال المعادن في عصر نقادة الثانية وخاصة النحاس ، كما عثر على بعض الفضة في قبر قرب نجع حمادي ، ويقال انه في نفس القبر كان هناك إناء حجري له مقابض مغشاه بالذهب ويتخللها سلك من الفضة [٧] ، كذلك كانت تنقش مقابض السكاكين بصور تناسبه ثم يغشى برقائق الذهب [٨].

---

(١) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٦٩ - ص ١٧٠ .
(٢) جيفري سبنسر : مرجع سابق - ص ٤٩ .
(٣) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٧٠ - ص ١٧١ .
(٤) سيد توفيق : مرجع سابق - ص ١٤٠ .
(٥) سيريل الدريد : : مرجع سابق - ص ٦٩ .
(٦) سليم حسن : مرجع سابق - ص ١٠٥ .
(٧) جيفري سبنسر : مرجع سابق - ص ٥٥ .
(٨) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ١٦٩ .

عصر بداية الأسرات (الأسرة ١-٢) :

الفنون الدقيقة :

يكاد يكون الفن الدقيق أول شيء اشتغل به المصري ، وأول ميدان من ميادين الفنون أجاد فيه ، ففي الأسرات الأولى ، كان مظهر التكوين خاضعا للمادة المستخدمة في الصناعة ، فالتماثيل المصنوعة من العاج كانت ناعمة ، حرة ، لينة ، وقريبة الشبه بالطبيعة (١) ، ولم يقتصر تشكيل العاج على التماثيل بل امتدت إلى أدواته الشخصية مثل الأمشاط شكل (١٧) . فأعمال تشكيل العاج ونحته كانت تعتبر في العصر العتيق ميراثا مستمرا لأصول الفن الذي بدا منذ عصر ما قبل التاريخ (٢) .

وفي مقبرة حماكا بسقارة اكتشفت أقراص من حجر الشست شبيهة بالدوارة " النحلة " ، مفلطحة نحيلة الطرف في وسطها ثقب تملؤه عصا صغيرة تتخذ محورا تدور عليه ، وعلى هذة الأقراص زخارف حيوانية وأخرى هندسية مرصعة من الأحجار والأبنوس أو الجص الملون ، وثمة صورة كلبين في اثر غزالين يطاردانهما و يقعان عليهما (٣) شكل (١٨) .

وقد عثر في بعض مقابر الأسرة الأولى على بعض كسرات من المشغولات الخشبية المطعمة بالعاج ، تدل على الذوق الرفيع للنجارين الذين قاموا بتصميم وصنع تلك المشغولات الخشبية الثمينة ، والطريقة التي اتبعها النجارون في نحت الأخشاب أو تطعيمها بالعاج كانت على درجة عالية من الكفاءة الفنية (٤) .

وقد تطورت صناعة الأواني الحجرية بجرأة شديدة ، أما صناعة الأواني الفخارية فقد أصبحت من الناحية الفنية اقل ذوقا مما كانت عليه من قبل ، وربما كان لظهور " العجلة الدوارة " واستخدامها في صناعة الأواني الفخارية في بداية العصر ، اثر كبير في الإسراع بهبوط المستوى الفني إلى هذا الحد ، فالمصري القديم استطاع تطويع المعادن إلى القدر الذي يسمح باستخدامها في صنع التماثيل فإذا فن صياغة المعادن يرقى ، وكان النحاس أقدم المعادن التي استخدمها المصريون الأوائل ، وقد تطورت وازدهرت صناعات النحاس ، حيث عثر على الكثير من الأدوات والأسلحة و السبائك النحاسية في مقبرة هامة يرجع تاريخها إلى عصر الأسرات الأولى (٥) فكان النحاس ، حتى ظهور الأسرة الوسطي ، هو

---

(١) جون ولسون: " الحضارة المصرية " ـ مكتبة النهضة المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ سنة النشر غير معروفة ـ ص ١٤٦.

(٢) سيريل الدريد : مرجع سابق ـ ص ١١٥ .

(٣) ثروت عكاشة : "تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ طبعة ثانية ـ القاهرة ـ ١٩٧٢ م ـ ص ١٠٣٧ـ ١٠٣٨ .

(٤) سيريل الدريد : مرجع سابق ـ ص ١١٣ .

(٥) المرجع السابق ـ ص ١٠٧ .

المعدن الاساسى في التعامل في العالم القديم ، ثم حل محله البرونز[١] حيث كان المصريين القدماء في ذلك العصر لا يعرفون طريقة صنع البرونز .

وتدل المصنوعات النحاسية التي يرجع تاريخها إلى العصر العتيق على أن المصريين القدماء قد استخدموا طريقة الطرق على النحاس البارد أو الساخن ، كما استخدموا أيضا طريقة صهر النحاس وصبه في قوالب[٢] .

ومن الواضح أن الصاغة و الجواهرجية لم يتخلفوا عن تيار التطور الذي لحق بالصناعة بصفة عامة . و لكن لسوء الحظ فان الآثار المصنوعة من الذهب أو الألكتروم (و هو مزيج طبيعي من الذهب و الفضة) والتي يرجع تاريخها إلى العصر العتيق تعتبر جد قليلة و نادرة ، فقد تمكن المصريون في ذلك العصر من التعامل مع الذهب بطريقتي السبك والطرق ، واستطاعوا عمل أسلاك رفيعة من الذهب لنظم العقود ، كما استطاعوا صنع صفائح رقيقة كانوا ينقشون عليها بالبارز والغائر[٣] .

ولقد استوحى الفنان الأزهار في صنع الحلي ، ونجد هذا التحوير في زخارف الأزهار ونرى أثره في الحلي الباقية لنا من الأسرات الأولى ، ولعل أقدم ما بقى لنا من حلى عليها نقش زهري هي تلك الأسورة التي يرجع عهدها إلى الأسرة الأولى والتي تتمثل فيها زهيرات تناثرت منها حبات من ذهب وفيروز[٤] .

فن النحت :

تطورت الألواح الإردوازية التي كانت تستعمل من قبل لغرض عملي هو طحن الكحل إلى أشكال فنية للحيوان و الطير والنبات و الإنسان ، فمن هذه الألواح لوح الملك " نعرمر " فاللوح فوق ما يدل على أحداث هامة بالنسبة لتاريخ مصر، يمثل مستوى متقدم من فن النحت البارز بالإضافة إلى ما فيه من رغبة فنية في التعبير عن الحركة[٥] شكل (١٩) ، و تعد من أهم آثار هذا العصر وتوضح أهم مميزات الفن الفرعوني[٦] .

فلم يحظ فن النحت و النقش بهذا الازدهار الذي حظيت به الفنون الدقيقة في العصر الثيني ، ولقد ترك الفنانون الثينيون مع هذا نقوشا رائعة على لوحات حجرية ، كما تركوا أيضا قليلا من دمى عاجية صغيرة لم يبقى منها إلا النزر اليسير[٧] .

---

(١) جون ولسون : مرجع سابق - ص ١٥٢ .
(٢) سيريل الدريد : مرجع سابق - ص ١٠٧ .
(٣) المرجع السابق - ص ١١ - ١١٣ .
(٤) ثروت عكاشة :" تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ١٠٣٩ .
(٥) محمد ابراهيم بكر : مرجع سابق - ص ٧٦ - ٧٧ .
(٦) الهام عبد الرازق محمود : مرجع سابق – ص ٣٥٣ .
(٧) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ٥٤٤

إذا ما أمعنا النظر في المراحل التي تدرج فيها النقش المصري لوجدنا أن اتحاد قطري مصر تحت حكم ملوك الأسرتين الأولى والثانية قد اثر تأثيرا واضحا في الأسلوب المتبع في رسم الأشخاص ، فبدلا من تلك الرسوم غير المقيدة و التي كانت تعتبر في مجموعها كوسيلة لتحلية فراغ مسطح بأكمله نجد الآن أن هذا الفراغ المسطح قد خضع لتقسيمات مقيدة حولته إلى انهر متوازية يعلو كل منها الآخر ، وكان ذلك نتيجة لطريقة كتابة الهيروغليفية ، و هناك اختلاف آخر فلأول مرة يقابلنا الاختلاف الكبير في أحجام الأشخاص المرسومين كما في لوحة الملك " نعرمر " حيث رسم الملك في حجم يفوق في ارتفاعه موظفيه [١] شكل (٢٠) .

ومع بداية الدولة القديمة بدا فن نحت التماثيل تطوره ليحتل مكانته بين الفنون الأخرى [٢] فقد اختفت تلك التماثيل من الطين تقريبا ، في حين ازدهرت صناعة التماثيل من العاج إلى جانب تماثيل صغيرة من النحاس ومن القاشاني (الفيانس) ، أما التماثيل الحجرية فبدأت صناعتها رديئة ، و لكن في أواخر العصر العتيق ظهرت تماثيل حجرية تدل على براعة فنية كبيرة من حيث التغلب على المواد الصلبة وصدق التمثيل [٣] فالتماثيل الحجرية كانت شبيهه بالكتل ومصمتة ، واختفى هذا الفارق في الأسرة الرابعة وأصبحت التماثيل المصنوعة من أي مادة ذات تعبير بعيد كل البعد عن الجمود ، فقد نحتوا تماثيل الملك " خفرع " ، وتماثيل الملك " منكاورع " من اشد الصخور صلابة ، ومن الأحجار السهلة على السواء [٤] .

فن التصوير :

التصوير في الفن المصري أي رسم أشكال على الحوائط و تلوينها، ولم يكن التصوير الجداري شائعا في الدولة القديمة ، فالتصوير بمعناه الذي سبق كان مقصورا على المقابر .

ولقد ظفر فن التصوير منذ ولد بحرية لم يحظ بها فن النحت ، إذ كان من شان المصورين أن ينزلوا في أعماق المقابر اشهرا في تأمل عميق ، حيث كان المصور مستسلما في طواعية لسلطان الجمال الفني وحده ، ولم يكن الاختلاف فقط في النقش بل أن الطريقة الفنية لتصوير الأشخاص في العصور الأولى تظهرهم أحيانا من الجانب وأحيانا أخرى من الأمام دون التمييز بين أحجامهم ، بينما نرى في الدولة القديمة تغيرا شاملا في طريقة التصوير :

فأفراد الشعب هم الوحيدون الذين يسمح بتصويرهم من الجانب على حين يجب تصوير الملك وموظفيه بحيث تظهر أكتافهم من الأمام ، أي يجب تصويرهم

---

(١) أدولف ارمان ـ هرمان رانكه : " مصر و الحياة المصرية في العصور القديمة " ترجمة و مراجعة عبد المنعم أبو بكر ـ محرم كمال - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ١٩٥٢ م - ص ٤٥٧- ٤٥٩ .
(٢) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ٥٥٦ .
(٣) محمد إبراهيم بكر : مرجع سابق - ص ٧٧ .
(٤) جون ولسون : مرجع سابق - ص ١٤٦ .

بالطريقة المثلي التي تتفق مع الوقار المحيط بالمصري المنتمي إلى الطبقة الراقية [١].

ونحن إذا ما نظرنا فيما تبقى لنا مما قدمه المصورون القدماء وجدناه يندرج تحت مجموعات ثلاث : مجموعة أولى تصور أساطير مصر القديمة عن العالم الآخر و آلهته و أقدارهم ، و مجموعة ثانية تصور الطقوس الجنائزية التي كانت تقام للميت قبل دفنه ، و مجموعة ثالثة تصور مشاهد من الحياة [٢].

ثانيا : فنون حضارة الدولة القديمة :

يطلق اسم الدولة القديمة على تلك الفترة التي أعقبت العصر الثيني [٣] ، وتعرف عصور الدولة القديمة عادة بتعريفين اصطلاحيين وهما : "العصور المنفية " للدلالة على استقرار فراعنتها و حكوماتهم المركزية في مدينة منف و " عصور بناة الأهرام العظام " [٤] ، على اعتبار انه العصر الذي شيدت فيه أضخم الأهرامات المصرية وعلى رأسها أهرامات الجيزة الثلاثة.

وقد انعقد لواء الحكم لملوك الدولة القديمة من بناة الأهرام بعد أن انتقل عرش البلاد إلى منف على يد الفرعون " زوسر " مؤسس الأسرة الثالثة [٥] ، أولى أسرات الدولة القديمة . فقد استمرت الدولة القديمة من الأسرة الثالثة إلى الأسرة السادسة [٦] .

وإذا وصفنا عصر الدولة القديمة بأنه عصر ذهبي ، فهو العصر الذي تم فيه وضع القواعد المثالية للفنون و أسس العقائد الدينية و الجنائزية ، وهو العصر الذي ألهمت قيمة القيم الفنية و الحضارية في العصور اللاحقة [٧] ، فقد تميز عهد الدولة القديمة بالتقدم الكبير في عمارة البناء و العلوم الهندسية ، وهكذا نجد أن الدولة القديمة كانت بحق أكمل زهرة في الحضارة المصرية ، فهي تعد بمثابة الفترة (الكلاسيكية) التقليدية للحضارة المصرية ، و كان القدماء يدركون ذلك جيدا ، ولذلك اتخذوها في وقت لاحق كنموذج احتذوه بشكل أو بأخر .

---

(١) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٤٥٩ .
(٢) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ٨٤٤ .
(٣) باسكال فيرنوس – جان يويوت : " موسوعة الفراعنة " - ترجمة محمود ماهر طه - دار الفكر للدراسات و النشر والتوزيع - الطبعة الأولى - القاهرة - ١٩٩١ م - ١٤٣ .
(٤) عبد العزيز صالح : مرجع سابق - ص ٢٩٩ .
(٥) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٩٦ .
(٦) جورج بوزنر وآخرين : " معجم الحضارة المصرية القديمة" - ترجمة أمين سلامة - مراجعة سيد توفيق - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢ م - ص ١١٨ .
(٧) رجاء عبد الخالق نور : " العنصر النباتي بين الرؤية الواقعية والتجريد المصري القديم والاستفادة منه في تصميم طباعة المعلقات " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠١ م - ص ٤٦ .

لا جدال في أن الفن المصري هو أحسن ما خلفه لنا المصريون القدماء ، وقد كان الفن أعظم عناصر هذة الحضارة ، فقد كان كل عمل فني ، سواء كان خطا أم كلمة ، يخدم ناحية من النواحي الدينية التي كانت منتشرة في ذلك العصر ، ويرى بعض الناس أن ما أخرجه الفنان المصري في الدولة القديمة كان أكثر مصرية ، وأكثر نجاحا و أكثر رونقا من كل ما أخرجه الفنانون في أي عصر أخر ، وإذا تحدثنا عن الفن عند المصريين فإنما نعنى به ذلك الرسم والنقش والتصوير من ناحية ونحت التماثيل من ناحية أخرى .

الفنون الدقيقة :

تشير الآثار التي عثر عليها على أن فن الصناعات الدقيقة كان مزدهرا ، حيث عثر على أوان من المرمر تفنن الصانع في أشكالها [١] لقد جود المصريون في صنع الأواني المرمرية أيما تجويد ، تشهد لهم بذلك تلك الأواني المرمرية التي بلغت ٣٥٠٠٠ إناء ، والتي عثر عليها في سراديب هرم زوسر ، وقد طالعتنا الأسرة الرابعة بأوان من الفخار في أشكال أنيقة من عجينة مرجانية اللون براقة ، ثم اخذ الخزف الملون يشيع في الأغراض الفنية بطلاء من التزجيج ، ومع الزمن ظهر في ألوان مختلفة كالبنفسجي والأخضر الفيروزجي والأزرق اللازوردي الفاتح والداكن الذي جد في عهد الأسرة السادسة [٢] .

فقد عثر كذلك على عشرات الآلاف من الأواني الأنيقة المصنوعة من حجر البريش الأخضر ونوع من الصخر مؤلف من شظايا زوايا متلاحمة أو من حجر الكريستال أو من حجر الحية (وهو نوع من الصخر الأخضر مرقط كجلد الأفعى) [٣] .

وقد عثر في مقبرة " حتب حارس " أم الملك " خوفو " على قطع من الحلي رائعة منها عشرون ما بين أسورة و خلخال من الفضة المرصعة بحجارة ملونة ، كذلك عثر في معبد هيراكونبوليس " الكوم الأحمر " على رأس لصقر منحوت من الخشب و مغطى بغشاء من البرونز عليه طبقة رقيقة من الذهب . وما من شك في أن هذا الرأس من أبدع ما أخرجته الصياغة الذهبية في الدولة القديمة بواقعيته وجمال عينيه المصنوعتين من السبج (الاوبسيديان) ، وهذا التنوع في صناعة المعادن صحبه تنوع مثله في صناعة الأثاث من الخشب ، وتلك الصناعة كانت على حظ كبير من الإتقان أيام الأسرة الرابعة لا سيما الأسرة والمحفات وغيرها المغشاة بصحائف الذهب و الفضة والذهب الفضي (الألكتروم) [٤] .

---

(١) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط القديمة " - مرجع سابق - ص ٨٦ .
(٢) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ١٠٣٨ .
(٣) سيريل الدريد : مرجع سابق - ص ١٣٢ .
(٤) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ١٠٤٢ .

إلا أن الفنون اضمحلت في أواخر الأسرة السادسة ، و لم نحصل على آثار فنية من عهد الاضمحلال الأول [١] .

فن النحت :

و التماثيل و النقوش قد أقيمت في زمنها لأداء أغراض أو وظائف معينة أو لمجرد أعمال الزينة وإضفاء جو من الأبهة و الفخامة [٢] ، و التماثيل في ذلك العهد كانت تصنع بغرض و ضعها في سرداب الدفن ، لذلك كانت تنحت بدقة من الجهة الأمامية أما الأجزاء الخلفية فلا يعتني بنحتها [٣] ، فهي كانت تصنع إما للهياكل أو المقابر فقد كان الكهنة هم الذين يقررون إلى حد كبير الأنماط التي يلتزمها الفنان ، و من هذة السبيل تسربت إلى الفن النزعة الدينية المحافظة [٤] .

أما أعمال النحت البارز التي نقشت على جدران معابد الأهرام و جدران المصاطب التي يرجع تاريخها إلى عصر الأسرة الرابعة ، فهي جد قليلة نادرة ، و لكنها تعكس هذا المستوى الرفيع الذي بلغه فن نحت التماثيل ، و لكن الأعمال التي يرجع تاريخها إلى أواخر عصر الأسرة الرابعة فتعتبر تراجعا عن هذا المستوى العالي الذي بلغه هذا الفن [٥] .

و نلاحظ تطورا في هيئة التماثيل و أوضاعها في أعقاب الأسرة الرابعة ، فقد بات في الامكان تصوير الملك أثناء ممارسته الشعائر ، والصفة المميزة لأسلوب فن النحت إبان الأسرة الرابعة لتتضح فيما يسمى " بالرءوس الاحتياطية" أو " البديلة " ، و هي تعطينا فكرة طيبة عن فن البورتريه المعاصر [٦] .

و نجد التحول من الطراز الملكي إلى النزعة الديمقراطية جليا خلال عهد الأسرة الخامسة ، عندما أصبح الكثير من الصناع المهرة الذين تدربوا على تشييد المقابر الضخمة للأسرة الرابعة يملكون أن يستجيبوا لرغبات الموظفين الأدنى مرتبة، غير أننا نرى القدرة الفنية على النقش في مقابر الخاصة في عهد الأسرة السادسة انحطت انحطاطا ملحوظا ، و لعل كثرة النقوش التي جاءت نتيجة لزيادة عدد حجرات المقبرة كان لها اثر في هذا التدهور ، و لقد اخذ الحفر على سطح الجدران يعمق كي يبرز النقش اشد وضوحا ، كذلك نجد الفنان وقد تحرر من القيود الفنية التقليدية .

---

(١) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط القديمة " - مرجع سابق - ص ٨٦ .
(٢) سيريل الدريد : مرجع سابق - ص ١٧٣ .
(٣) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط القديمة " - مرجع سابق - ص ٨٠ .
(٤) ول ديورانت : " قصة الحضارة " - الجزء الثاني من المجلد الأول الشرق الأدنى - ترجمة محمد بدران - مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٥٦ م - ص ١٣٤ .
(٥) سيريل الدريد : مرجع سابق - ص ١٨٦ - ص ١٨٧ .
(٦) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ٥٥٨ .

ومن التجديدات الأخرى التي أدخلتها الأسرة السادسة التماثيل التي تصور الملك في طفولته [١] ، كتمثال الملك " بيبي الثاني " وهو جالس في هيئة الطفل على حجر أمه " إيزيس " شكل (٢١) .

وقد ظهرت التماثيل الملكية ساكنة يتسم وجوهها بالوقار ، ولقد جرت العادة على تلوين التماثيل المصنوعة من الحجر الجيري ، فأجسام الرجال تلون باللون الأحمر البني و أجسام النساء باللون الأصفر ، و أحسن مثال على ذلك تمثالا الأمير " رع حوتب " و الأميرة " نوفرت " شكل (٢٢) ، وكانت التماثيل الملكية الجالسة حتى عهد " خوفو " تمثلهم و إحدى أيديهم على الصدر والأخرى على الركبة ، اختلف التصميم الخارجي منذ عهد الملك " خفرع " فاستقرت اليدان على الركبتين مما ساعد على استقامة الخطوط الخارجية للتمثال [٢] شكل (٢٣).

كما ظهر اتجاه جديد للنحت في أواخر الأسرة الرابعة وابتداء الأسرة الخامسة ، يتمثل في وضع جديد لصاحب التمثال ، وهو وضع " الكاتب الجالس " الذي يفرد على ركبتيه صحيفة أو لفافة بردى يكتب فيها أو يقرا منها شكل (٢٤)، وظهر اتجاه آخر في نحت تماثيل الأفراد ، حيث كثر صنع تماثيل مجموعات وأفرادا من الخدم في أوضاع مختلفة تمثلهم أثناء أداء الأعمال اليومية التي كانوا متخصصين فيها شكل (٢٥) .

وكانت الخلفية في نقوش النصف الأول من الدولة القديمة تحفر بأكملها لأكبر عمق مطلوب ، في حين كان يكتفي في النصف الثاني بإزالة مساحة ضئيلة حول الأشكال لأكبر عمق مرغوب فيه ، ، أم بقية الخلفية فكانت تحفر إلى عمق قليل اقتصادا في الوقت و الجهد و كان النقش البارز يقتصر في الغالب على جدران القاعات الداخلية ضنا به من أن يتعرض للتلف في القاعات الخارجية ، وفي النقش الغائر كان يكتفي بحفر السطوح الداخلية للأشكال و نقش تفاصيلها في يبعض الأحيان مع إبقاء الخلفية على حالها توفير الجهد [٣].

كان الفنان يفضل المناظر المنقوشة على الحجر أو الخشب على المناظر الملونة ، والنقوش على نوعين : بارز وهو ما ينحت فيه ما حول أجزاء الموضوع بحيث تبرز الأشكال فوق مستوى الجدار ، وغائر : ويكتفي فيه بحفر الخطوط المحددة للأشكال كما تنحت تفاصيلها وهذة الخطوط تكون أعمق من سطح الجدار [٤] .

ويمكننا أن نقسم فن النقش المصري ثلاثة أقسام :

---

(١) نيقولا جريمال : مرجع سابق - ص ١١٧ .
(٢) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط القديمة " - مرجع سابق - ص ٨١ - ٨٠ .
(٣) محمد أنور شكري : مرجع سابق - ص ٥٦ - ٥٧ .
(٤) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط القديمة " - مرجع سابق - ص ٨٣ .

١- رسوم تخطيطية " كروكية " بسيطة . إما أن تحفر خطوطها حفرا بسيطا على سطح الصورة وإما أن ترسم هذة الخطوط بالألوان .
٢- رسوم لا ترسم خطوطها الخارجية بالألوان بل تلون كل أشخاصها بشكل يجعلنا نطلق عليها اسم صور ملونة .
٣- رسوم تنقش على سطح منخفض بحيث تظهر هي بارزة أو تنقش منخفضة وتسمى النقوش المسطحة سواء أكانت منخفضة أم بارزة ، وهذة النقوش كانت تلون عادة هي الأخرى [1] .

وقد كانت تتميز النقوش الموجودة على جدران المقابر الملكية بالمواضيع الدينية ، وقد بلغ النقش البارز كمالا ملحوظا ، ولكن النقش بنوعيه كان شائعا في المعابد.

وكان النحاتون و المثالون و المصورون يختارون من الأحجار أصلحها و اصلبها ، ومن الألوان أبقاها ، ومن الزخارف والطرز ما يحفظ للأحجار صلابتها ، ويوحي بالقوة و المتانة ، وكانوا يهدفون من ذلك أن تبقى أعمالهم إلى الأبد [2] .

والمقدرة الفنية تبدو جلية في نحت التماثيل الكبيرة من مواد أكثر صلابة وأطول عمرا ، وكانت التماثيل تصنع من حجر الديوريت والكوارتزيت والجرانيت ، والحجر الجيري كان المادة المفضلة لنحت التماثيل في بداية عصر الدولة القديمة ، وقد استطاع الفنانين المصريين تشكيل الحجر بكل هذا القدر الكبير من الدقة و البراعة ، و لعل أفضل مثال على ذلك تمثال الملك " خفرع " من حجر الديوريت ، و الذي يمثل الملك في اجل شكل و أروع هيئة ، بما يقصر عن وصفه أي تعبير شكل (٢٦) .

وقد تمكن الفنان في الدولة القديمة من استخدام النحاس في عمل تماثيله ، فانتشرت أيضا التماثيل المصنوعة من النحاس و اشهرها تمثالا " بيبى الأول " و" مرنرع ".

ولم يصل إلينا في عهد الانتقال الأول من التماثيل الحجرية شيء يذكر ، كذلك أخذت النقوش الجدارية تقل شيئا فشيئا لتحل محلها نماذج من تماثيل صغيرة و دمى تقوم مقام النقوش في الاستجابة لمطالب الميت حسب العقيدة المصرية [3] .

---

(١) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٤٥٧ .
(٢) محمد أنور شكري : مرجع سابق - ص ٧٧ .
(٣) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ٥٧٦ .

فن التصوير :

دأب فن التصوير و النقش في مصر على رسم الأشياء من اخص مظهر لها أو من اخص مظاهرها المميزة ، معتمدا في ذلك على الصورة المطبوعة في المخيلة لا الصورة التي تلتقطها العين [(١)] ، وقد بلغ في عصر الأسرتين الرابعة والخامسة شأنا بعيدا من الدقة والإتقان ازدهرت فيه معالمه حتى وصل إلى قمة مجده ، على أن الفن اخذ يضمحل ابتداء من الأسرة السادسة .

ويشهد منظر" عبور الترعة " في مقبرة " تي " على مدى التكامل بين النقش و التصوير في المفهوم المصري ، و تعد هذة اللوحة التي ترجع إلى حوالي ٢٥٠٠ ق. م. من أمهات الفن المصري ، فتوازن تكوينها و اعتدالها و قوتها وخطوطها السليمة التي لا تشوبها شائبة ، يلخص هذا كله فن مصر وحضارتها في عصرها الذهبي شكل (٢٧) .

وقد استخدم الفنان أحيانا الألوان في توضيح نقوشه البارزة كما استعملها أيضا في عمل صور جدارية على طبقة الجص المغرى للجدران [(٢)]، أو على طبقة من الملاط كما على جدران مقبرة " ايتت " في " ميدوم " المبنية باللبن ومصور عليها " إوز ميدوم " والتي تعد أقدم لوحة مصورة انتهت إلينا من مصر القديمة شكل (٢٨) .

ونلاحظ أن كل صورة وصلت إلينا من عصر الدولة القديمة – وعددها ليس كبيرا – ذات طابع خاص لا يحيد عنه الفنان و بخاصة إذا كانت هذة الصورة تمثل ملكا ، أما المناظر الخاصة بالحياة اليومية كما نراها مصورة على جدران المقابر فلم يتقيد الفنان بقواعد معينة كتقيده في الحالة سالفة الذكر[(٣)] ، وقد نظن للوهلة الأولى أن الطابع واحد لتلك المناظر التي لا يفتأ الفنان على تكرارها ، ولكن بالتدقيق نرى أن هناك ثمة اختلافات دقيقة تبرز طابعا خاصا نستدل من خلاله على العصر الذي ينتمي إليه المنظر ، بل ونستطيع معرفة إن كان في بداية الأسرة أو في نهايتها ، و من ذلك مناظر صيد السمك و الطيور و حرث الحقول واستعراض القطعان ، فالكل يتشابه في الجوهر العام ويختلف فيما بينه اختلافا بينا دقيقا .

ونجد أن فن التصوير في الأسرة الخامسة قد امتاز بالحيوية و النضارة ليس فقط في تصوير الإنسان ، بل في الطيور والحيوانات كذلك ، كما تنوعت موضوعاته و زخارفه وألوانه البهيجة ، أما في الأسرة السادسة فقد عكس فن التصوير مظاهر التحرر الفكري والمعيشي الذي امتازت به الأسرة السادسة [(٤)] .

---

(١) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط القديمة " - مرجع سابق - ص ٨٥ .
(٢) محمد أنور شكري : مرجع سابق - ص ٦٥.
(٣) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٤٦٣ .
(٤) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٣٣٤ .

ولقد جاءت اللوحات المصورة رائعة في فترة الانتقال الأول ، وإن كانت غريبة ، وعلى النقيض الدولة القديمة الشديدة التناسق [١] .

وهكذا يدل مجموع ما حفظ من آثار فنون مصر فيما قبل عهد الأسرات وفي عهد الدولة القديمة على تطور ملحوظ في القدرة الفنية بلغ مستوى رفيعا في مستهل العصر التاريخي ، وقد تعاونت عدة عوامل مختلفة في خلق طابع خاص للفنون المصرية اكتملت له صفاته وخصائصه في أوائل الدولة القديمة ، و تميزت به مصر عن سائر الأمم والشعوب ، بيد انه في حدود هذا الطابع العام أحدث الفنان المصري من الطرز ما يتفق مع روح كل عصر ، حتى ليكاد يكون لكل أسرة طرزها الخاص الذي ينم عنها .

ثالثا : فنون حضارة الدولة الوسطى :

أطلق مصطلح الدولة الوسطى على الحقبة التي تشمل الأسرات من الحادية عشرة إلى الرابعة عشرة ، التي حكمت مصر بأكملها ، أو جزءا منها ، و الحقيقة أن عصر الفترة الأولى انتهى [٢] ، فبدأت في طيبة بالوجه القبلي أسرة جديدة هي الأسرة الحادية عشرة فبدا بها عصر ازدهار جديد في التاريخ المصري اعتدنا أن نطلق عليه اسم " الدولة الوسطى " [٣] ، وقد بدأت الأسرة الحادية عشرة بانتصار حكام " طيبة " على ملوك " اهناسيا " ، فقضى تماما على المملكة الاهناسية على يد الملك " منتوحتب " و بذلك توج ملكا على مصر العليا و السفلى ، وكون الأسرة الحادية عشرة ، و ينتهي عصر هذة الدولة بنهاية الأسرة الثانية عشرة .

أما ملوك هذة الأسرة فكان بعضهم يسمى باسم " انتف " و بعضهم يدعى " منتوحتب "، و يعد عصر الأسرة الثانية عشرة من أزهى عصور الدولة الوسطى، فكانت فيه البلاد في أعلى درجات الرخاء و السعادة و فيه أحييت العلوم والفنون .

والناظر في فنون الدولة الوسطى و هو ما زال مملوء الذاكرة بفنون الدولة القديمة ليدرك ما بين العهدين من تباين [٤] ، وقد اختلف المؤرخين في قيمة الفن في الدولة القديمة و الوسطى ، إلا أن العصرين يختلفان فعلا ، إن فنان الأسرة الرابعة رسم ومثل ما يرام ، و كذلك فعل فنان الدولة الوسطى ، ولكن الأول كان يرى الإله و ما يمثل من القوة و العنفوان ، أما الآخر فيرى رجلا من الرجال وقد أرهقه الكفاح و المشاكل فمثل العواطف الإنسانية والضعف البشرى .

---

(١) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ٩٠٤ .
(٢) جورج بوزنر و آخرين : مرجع سابق - ص ١١٩ .
(٣) أدولف أرمان – هرمان رانكه : : مرجع سابق - ص ٣٠ .
(٤) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ٥٨١ .

وقد انقضت أيام الأسرة الحادية عشرة و لم يترك ملوكها وراءهم من الآثار إلا قليلا و معظمه لم يدم إلى زماننا ، و كذلك الحال بالنسبة لملوك الأسرة الثالثة عشرة بسبب انشغالهم بالحروب (١) .

أما بالنسبة لعهد الأسرة الثانية عشرة فيمكن القول بأنه كانت هناك طفرة فنية حيث وحدت البلاد و استقرت الأمور ، مما شجع الفنان على التقدم في فنه ، و لكن هذة الطفرة تلتها فترة حكم الهكسوس التي لم تخلف لنا آثارا ضخمة كالنحت و العمارة ، و قد يكون الداعي لذلك أن المصريين حين طردوهم حطموا كل ما يمت لهم بصلة (٢) .

فبتولي ملوك الأسرة الثانية عشرة الأقوياء عادت الروح الدنيوية غير الدينية إلى الظهور و أثبتت وجودها ، و استعاد الفن شيئا من قوته القديمة ، وفاق الفنانون ما كان عليه أسلافهم الأولون من براعة .

الفنون الدقيقة :

ما إن أطلت الدولة الوسطى حتى عم صنع الأواني الخزفية لا سيما الكؤوس الكروية المغشاة بطبقة من الهيماتيت ، أما المرمر فقد صنعت منه أواني الطعام الفاخرة ، وكان اغلبها بيضي الشكل أو كرويه ، ولم تعد مدببة الأطراف كالسابق.

أما العاج استخدم في صنع التماثيل الصغيرة ، كما استخدم في تطعيم الأثاث ، بينما ظل استخدام المعادن شائعا في الدولة الوسطى ، فهناك أعداد كثيرة من مرايا نحاسية مصقولة من عهد الأسرة الثانية عشرة ، كما توجد أعداد كثيرة من خناجر ينتهي مقبض كل منها ببكرة تنبثق منها قوسان من العاج تلتفان بالمقبض ، أما البرونز فكان من الندرة فلم تصنع منه غير بعض حوامل مزخرفة للأواني .

وقد تميزت الدولة الوسطى بمجموعة فريدة من الحلي الذهبية المطعمة بالأحجار الكريمة ، عثر عليها في دهشور و اللاهون شكل (٢٩) ، شكل (٣٠) ، و لدقة صناعتها و جمال صياغتها صرح بعض الباحثين بأنها تفوق كثيرا حلى الملك " توت عنخ آمون " ، كما تعتبر القلادات و الصدريات الذهبية التي عثر عليها في قبر الملك " سيزوستوريس الثاني " و " الثالث " من أجود المصنوعات الذهبية في تاريخ الفن المصري (٣) .

---

(١) محسن محمد عطية : " الجمال الخالد في الفن المصري القديم " - عالم الكتب- القاهرة - ٢٠٠١ م - ص ٢٥ - ٣٤ .

(٢) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " - مرجع سابق - ص ٨٨ - ٨٩ .

(٣) المرجع السابق- ص ٩٢ .

النحت :

وإنا لنرى فن النحت الذي نهض في الدولة القديمة متميزا بطابعه الملكي في مراحله الأولى ، ثم بشعبيته و تأثره بالحياة اليومية قد اخذ يتقيد بقيود طبيعية ، وذلك مع الانهيار السياسي المفاجيء، فما إن جاءت الأسرة الحادية عشرة حتى رأينا المذهب التشكيلي المثالي يأخذ مكانه ، و بدلا من أن ينفصل الشكل المنحوت عن أصله الحجري إذا هو يزداد التصاقا به (١) .

فبتحسن الأحوال في عهد الأسرة الحادية عشرة بدا العودة إلى النحت ، بعد ضعفه في أعقاب الدولة القديمة ، إلا أن الفنان لم يستطع أن يصل إلى المستوى الذي كان قد استقر عنده من قبل (٢) ، إلا أن بعض النماذج المجسمة الصغيرة من الخشب لتدل على رقة تدل على التقدم العظيم الذي أحرزه مثال الخشب، إذ نرى فتاة ممشوقة القوام يغشى جسدها ثوب ضيق من خرز القاشانى المزجج ، و قد أسندت بيسراها صندوقا فوق رأسها و قبضت بيمينها على طائر شكل (٣١) .

ولكن الطفرة تجيء في عهد الأسرة الثانية عشرة ، حيث استطاع الفنان أن يتقدم بخطى واسعة نحو الكمال المنشود ، حتى ليستطيع أن يقارن عمله بخبرة إنتاج فناني الدولة القديمة. فتماثيل الأسرة الثانية عشرة تشير إلى التطور الذي طرا على فنان الدولة الوسطى (٣) .

وقد ظهرت منذ بداية الأسرة الثانية عشرة مدرستان فنيتان مختلفتان ، هما مدرسة الجنوب و مدرسة الشمال ، فكانت مدرسة الجنوب ذات واقعية مباشرة وقوة في التعبير مع خشونة تصل أحيانا إلى الصرامة ، وقدمت مدرسة الشمال أعمالا تتسم بالسمو و الوداعة والهدوء ، وانتهى بهما الأمر إلى التقارب واتخاذ طابع عام مشترك بينهما هو إضفاء المثالية والجمال والميل إلى الأكاديمية والتحوير في مجال التشريح خاصة ، حتى أصبحت هذة السمة المشتركة سمة رئيسة آخر الأمر لفن هذة الدولة.

وفي نهاية الأسرة الثانية عشرة اختفت تماثيل الخدم تقريبا، و تطورت فكرتها إلى تماثيل الشوابتى ، ولعل مرجع ذلك هو انتصار العقيدة الأوزيرية التي تميزت عن العقيدة الشمسية بأفكار اقل مادية في مفاهيمها ، أما تماثيل " البورتريه" فكانت تنحت وفق أسلوب جديد أكثر اتصالا بالواقع ، وأكبر قليلا من حجم الإنسان العادي ، بينما كان حجم التماثيل اكبر كثيرا قبل عهد الدولة الوسطى (٤)، أما التماثيل الصغيرة التي كانت تمثل حيوانات والتي كانت تصنع أيام الدولة القديمة نجدها وقد زادت أيام الدولة الوسطى ، وكانت تحل محل تمثيل

(١) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن(الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ٥٨١ .
(٢) محمد إسماعيل سعد جاهين : مرجع سابق - ص ١٥.
(٣) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " - مرجع سابق - ص ٩٠ .
(٤) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ٦٠٨ - ٦١١- ٦١٦ .

الحيوان على جدران المقابر و منها تمثال فرس النهر المصنوع من القيشاني المزجج ، وقد صور عليه أزهار نباتية وحشائش مائية تزخر بها بيئته المائية ، وعلى ساق إحدى أزهار البردي وقف طائر صغير شكل (٣٢) ، كذلك تمثال لتمساح من البرونز مطعم بالذهب شكل (٣٣) .

وقدا بدا الابتعاد عن الأسلوب الجنوبي شيئا فشيئا والأخذ بأسلوب اقل تقشفا ، في عهد الأسرة الثانية عشرة على الأخص في عهد الملك " أمنمحات الثالث " ، كما أخذت مظاهر الشموخ والكبرياء التي كانت تمثل التماثيل المبكرة ترق وتختلط بسمات الهم والقلق ، كما أقدمت الدولة الوسطى على صنع تماثيل تظهر الملك في مراحل مختلفة من عمره وشيخوخته .

وقد شمل التجديد فن النقش في عهد الأسرة الحادية عشرة ، إلا انه لم ينجح في إخراجه من جموده والحد من إسرافه في إظهار التفصيلات إلا في عهد الأسرة الثانية عشرة ، وإن كان التطور الوحيد الذي مر به فن النقش الخفيف البروز ليشير أن الحفر في السطح أصبح اشد غورا ، فالحفر في عهد الدولة الوسطى ، كان مماثلا لنظيره في العصر المنفى ، ولا يفترق عنه إلا في أشياء صغيرة ، فمثلا ابتداء من الأسرة الحادية عشرة طولوا الساقين و رققوا الفخذين والعنق و بدا الجسم كله ناحلا رقيقا [(١)] ، إلا انه مع بداية الأسرة الثالثة عشرة بدا النقش الخفيف البروز في التدهور ، وإذا ما انتهينا إلى عهد الانتقال الثاني وجدناه مجدبا فنيا [(٢)] .

التصوير :

بعد اضمحلال فن التصوير في عصر الأسرتين الرابعة و الخامسة ، انبثت فيه روح الحياة مرة أخرى في عهد الأسرة الثانية عشرة ، مما نجد آثاره في معبد الدير البحري و معبد الأقصر ، و تعتبر التصاوير الجدارية الموجودة في مقابر بني حسن من أحسن ما أنتجه فنانو الدولة الوسطى . إذ أنها تتميز بالحيوية والحركة ومحاكاة الطبيعة [(٣)] ، والتي ظهر بها فن التصوير مستقلا عن النقش [(٤)]، فنرى في إحداها مجموعة من الطيور فوق شجرة السنط النامية على حافة بركة فنرى سربا من البط أقصى يمين المنظر بينما يظهر الهدهد المصري بألوانه الطبيعية شكل (٣٤) .

وان كانت اللوحات المصورة في الدولة القديمة تميزت بالألوان الأقل عددا ، كما تميزت بالندرة فإنها في الدولة الوسطى تحول استخدام الألوان في التصوير من الندرة إلى الشيوع ، وتناول التصوير بعض موضوعات النحت في العصور السابقة [(٥)] .

---

(١) محرم كمال : " تاريخ الفن المصري القديم – صفحات من تاريخ مصر الفرعونية " - مكتبة مد بولي - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٩٨ م - ص ١٢٧.

(٢) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) "- مرجع سابق - ص ٦٣٨ .

(٣) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " - مرجع سابق - ص ٩١ .

(٤) محرم كمال : مرجع سابق - ص ١٣٤ .

(٥) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ٩٠٤ - ٩٠٧ .

وقد وجدت في عهد الدولة الوسطى رسوما بالألوان المائية ، في قبري امينى و خنو محوتب ببني حسن و كانت الألوان التي ترسم بها هذة الصور تخلط بصفار البيض و الغراء المجفف و بياض البيض [١] ، و هي تزين القبرين زينة جميلة تبعث في الناظر إليها السرور و البهجة، و منها ما يمثل بعض الحيوانات التي صورها الفنان في دقة و براعة و حيوية شكل (٣٥) .

كما أن الصور التي خلفتها لنا الدولة الوسطى في مقابر مير و البرشة وبنى حسن و أسيوط تتساوى في دقتها مع تلك التي وصلت إلينا من عصر الدولة القديمة ويظهر على أسلوبها الفني انه خليفة ذلك العصر فكل القوانين التي عرفناها في الدولة القديمة في هذا العصر أيضا ، وحتى التحرر من القواعد الفنية لم يكن ليسمح به إلا عند تصوير الأشخاص الثانويين ، إلا انه حدث اختلاف كبير في الصور التي تمثل موضوعاته تتسم بالحياة المتحركة [٢] شكل (٣٦) .

وقد استعار فنانو الدولة الوسطى من نصوص الأهرام كثيرا لزخرفة القبور بنقوش رائعة ، وتعد تلك المقابر الملونة بإتقان إلى جانب قيمتها الفنية سجلا هاما للأحداث التاريخية في النصف الأول من الدولة الوسطى [٣] .

رابعا : فنون حضارة الدولة الحديثة :

الدولة الحديثة أو الإمبراطورية الطيبية الثانية (لان طيبة كانت مركزها الديني) ، هي ثالث حقبة لعظمة مصر ، وتتجلى مظاهرها في المعابد والمقابر والأعمال الفنية ومخطوطات البردي والاوستراكا ، فقد كانت هذة الدولة إمبراطورية بالمعنى الحديث لهذة الكلمة : كانت قوة سامية التنظيم ، لها مستعمرات ومحميات [٤] .

و" أحمس " كما يود البعض أن يجعله آخر ملوك الأسرة السابعة عشرة الطيبية ، لأنه واصل الرسالة التي بدأها أبوه " سقنن رع " وأتمها و لكن المصريين القدماء و جميع المؤلفات الحديثة الجادة تجعل منه مؤسس الأسرة الثامنة عشرة ، إذ بدا عصرا جديدا ، ووضع الحجر الأول في بناء الإمبراطورية المصرية [٥] ، فقد بدا عصرا جديدا في تاريخ قدماء المصريين ، وذلك التغيير الكبير في الحياة المصرية بعد أن طردت الهكسوس و بدأت صفحة جديدة في تاريخها يجعل بدء الأسرة الثامنة عشرة ببطل الاستقلال أمرا اقرب إلى المنطق وإلى الحق [٦] .

---

(١) ول ديورانت : مرجع سابق - ص ١٤٢ .
(٢) أدولف أرمان - هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٤٦٥ - ٤٦٦ .
(٣) محمد إبراهيم بكر : مرجع سابق - ص ٨١ .
(٤) جورج بوزنز و آخرون : مرجع سابق - ص ١١٧ .
(٥) " الموسوعة المصرية - تاريخ مصر القديمة و آثارها " - المجلد الأول - الجزء الأول - وزارة الثقافة والإعلام - القاهرة - ص ٤٢ .
(٦) احمد فخري : مرجع سابق - ص ٢٧٢ .

أدت النهضة الاجتماعية التي سادت في عهد الدولة الحديثة إلى نهضة في الفن و الصناعة و إلى ظهور طبقة من الفنانين و الصناع تميزت أعمالهم بالجمال والدقة والروعة . و يكاد يكون لكل أسرة في هذا العصر طابع خاص يميزها عن الأخرى (١) ، إلا أن الفن في عصر الدولة الحديثة بقى مقيدا بالقيود القديمة ولو انه ألقى على عاتق الفنان أن يحلى مساحات واسعة من الجدران (٢) .

وقد ساعد استتباب الأمن في مصر و البلاد الخاضعة لها على تكديس الثروات في خزائن الدولة ، و استغل " امنحوتب الثالث " كل هذا في تشجيع الفنون المختلفة و خاصة العمارة و الزخرفة (٣) .

ولما جاء " اخناتون " بديانته الجديدة ، حرر الفنانون أنفسهم من تلك القيود التي كانت تأخذ عليهم مسالكهم ، فزينوا جدران عاصمته الجديدة " تل العمارنة " بالمناظر الجميلة كالمعارك الحربية و الاحتفالات القومية والاستقبالات الرسمية، فجاءت أهداف هذة الثورة الفنية – كما هو الحال في الدين – تنصب على التمسك بالحقيقة و ترنو إلى الكمال الممثل في الطبيعة . ثم أرادت هذة الثورة أن تستبدل تلك الصور القديمة التي لم يسهل فهمها بأخرى جديدة مأخوذة من الحياة الطبيعية .

فلأول مرة نعثر في الفن المصري على يد بشرية قد رسمت رسما صحيحا بحيث تتثنى عند المفصل ، كذلك لأول مرة نجد قدما بشرية رسمت بحيث تظهر أصابعها في شكلها الأصلي ثم لأول مرة أيضا نجد الفنان المصري قد واتته الشجاعة الفنية حيث جعل منظرين يعلو واحد منهما الآخر يظهران بشكل يجعل الناظر يرى أحدهما مكمل للآخر (٤) .

ولقد كان من المنتظر بعد أن تحرر الفن في هذة الفترة واتجه نحو محاكاة الطبيعة أكثر من قبل أن يتخلص من القيود التي كبلته طوال عشرين قرن ، و لكن هذا لم يحدث ولعل السبب الأكبر في اختناق هذا التجديد بعد والرجوع إلى الأسلوب القديم التقليدي ، هو التدخل السياسي وتفصيل ذلك أن كبار كهنة آمون الذين اغتصبوا العرش بعد انتهاء الأسرة العشرين ، رأوا من واجبهم تثبيت أقدام الدين القديم .

وبانتهاء حكم ملوك الأسرة العشرين ضعف الفن المصري ، إلا أن تأثير فنون " طيبة " يستمر ظهوره لفترة بسيطة في آثار الأسرة الحادية و العشرين ، إلا انه في الفترة ما بين عهد الأسرة الثانية و العشرين و الخامسة و العشرين (٥) ، ويزول هذا التأثير و يعود الفنان إلى أسلوب الدولة القديمة والدولة الوسطى وفن

---

(١) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " - مرجع سابق - ص ٩٦ .
(٢) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٤٦٦ .
(٣) الموسوعة المصرية : مرجع سابق - ص ٤٥ .
(٤) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٤٦٨ - ص ٤٦٩ .
(٥) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " - مرجع سابق - ص ١١٢ .

الرعامسة ، ثم تتهيأ البلاد للفن " الصاوي " الذي يظهر في عهد الأسرة السادسة والعشرين، ويمثل الفن " الصاوي " آخر مراحل الفن المصري العظيم.

الفنون الدقيقة :

كانت الفنون الصغرى أعظم الفنون في مصر ، فكما اجتهد المصري القديم في بناء الأهرام ، اجتهد في تجميل المنازل من الداخل و ابتكار جميع متع الحياة و نعمها ، من آنية ثمينة من الفضة والذهب و البرنز ، وكئوسا من البللور وجفانا براقة من حجر الديوريت صقلت ورقت حتى كاد الضوء ينفذ من خلال جدرانها الحجرية ، فبظهور الدولة الحديثة شاعت الفنون الدقيقة شيوعا لم يعرف لها من قبل ، وازدهرت ازدهار غيرها من الفنون .

و منذ عصر فجر التاريخ نجد أن الغريزة الفنية التي تدفع الإنسان نحو تشكيل الأشياء جعلته أيضا يزخرف مقابض الملاعق و قد كانت تصاغ في عهد الدولة الحديثة في أشكال فريدة ليست في الحسبان ، و جمال ملاعق المساحيق ليوهم بأنها كانت مقتنيات زخرفية أو تستخدم في الشعائر الجنائزية ، و أجمل هذة الملاعق هي تلك التي صيغت على شكل فتاة عارية تسبح دافعة أمامها إوزة تمثل ملعقة ، أما جناحاها المتحركان فيمثلان غطاء الملعقة شكل (٣٧) .

أو يشكل أدواته الشخصية بأشكال لمختلف الحيوانات شكل (٣٨) ، كما جعلته يشكل آنيته الفخارية و الحجرية بحيث تحاكى فرس النهر أو الطير [(١)] .

إلا أن الأواني لحجرية قد اختفت و لم يبق منها إلا القليل ، و بقى المرمر في صنع أواني لأحشاء و الكؤوس ، أما الخزف فقد اكتسى بطلاء بديع نادر البريق ، و كانت تصنع منه تماثيل الشوابتى و الأطباق التي تزين بالمناظر الطبيعية منها طبق ازرق شكل (٣٩) عنى فيه الفنان بتصوير بعض مظاهر البيئة المائية على نحو رمزي فقد اتخذ مركز الطبق للتعبير عن الماء ، و من حوله أزهار البشنين و براعمه يسبح بينهما السمك .

و قد ندر استخدام العاج أيام الدولة الحديثة ، أما بالنسبة للمعادن فثمة أدوات من البرونز من عهد الأسرة الثامنة عشرة ، إلا إنها كانت نادرة لغلو سعرها ، و لكن الذهب كان من الكثرة بسبب مناجم مصر و النوبة ، كما أن الفضة لم تعد نادرة كما كانت من قبل [(٢)] ، والأواني المعدنية التي صنعت في هذة الفترة لتدل صناعتها على بساطة جميلة في خطوطها ، و من أمثلة ذلك الإناء الفضي ذي المقبض الذهبي على هيئة عنزة ، و الذي تبرز على سطحه نقوش تذكرنا بتقاليد عهد الدولة القديمة شكل (٤٠) ، كذلك الكأس الذهبية التي أهداها " تحتمس الثالث " لقائد جيوشه المنتصر " تحوتى " شكل (٤١) .

---

(١) ادولف أرمان — هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٤٧٣ .

(٢) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ١٠٥٠ - ١٠٥٧ .

كما تميزت التماثيل البرونزية لبعض الحيوانات ببساطة مع دقة الصناعة ، وتنطق مخلفات الصناعة في قبور الدولة الحديثة وبخاصة في قبر " يويا " و " تويا " والدي الملكة " تي " زوج " امنحتب الثالث " بمهارة الصانع المصري و دقة صناعته وبلوغه الذروة في الصناعات الدقيقة والفنون التطبيقية .

وقد كان للثراء أثره في المصنوعات الدقيقة ، فمجموعة الآثار التي عثر عليها في مقبرة " توت عنخ آمون " أحسن مثال لذلك ، و من أجملها كرسي العرش الذهبي شكل (٤٢) و كذلك القناع الذهبي الجنائزي للملك " توت عنخ آمون " المطعم بأحجار ملونة ، والذي لم يكن غير " بورتريه " للملك وكان يغطي راس مومياء الملك ، فتدل صناعته على ذوق رفيع ، ودقة في الصنع شكل (٤٣) ، كذلك بعض المشغولات الذهبية والمرصعة بالأحجار الكريمة شكل (٤٤) .

وقد حافظت العصور اللاحقة على تقاليد الدولة الحديثة في فنونها الدقيقة وإن أسرفت في تنميقها .

النحت :

يعد فن نحت التماثيل في عهد الدولة الحديثة اشد تعبيرا منه في اى عصر مضى ، بل و ازخر بالحياة و اشد تحررا بقدر ما تسمح به صفته الرسمية و سلطة الكهانة و التقاليد التي تفرضها مقتضيات الطقوس الدينية [١] .

و قد عالج المثالون في عهد الدولة الحديثة أقسى الحجارة كأحجار البازلت و السربنتين (الحية) و البريش و الديوريت – و نحتوا منها تماثيل واقعية حية ، و مما صنعوه من البرنز صورة جميلة للسيدة " تكوسشت " شكل (٤٥) ، و قد ولعوا أيضا بتصوير ملامح الناس و الحيوان و حركاتهم على حقيقتها ، فنحتوا تماثيل مضحكة لحيوانات غريبة و لعبيد و آلهة .

وقد امتازت الحياة الفنية في عهد الدولة الحديثة بمرورها بأربعة مراحل تباينت فيما بينها لتتميز كل مرحلة على حدى ، و بالطبع كان حال النحت باعتباره أهم مظاهر تلك الحياة .

المرحلة الأولى : أوائل عصرا لأسرة الثامنة عشرة حتى عهد الملكة " حتشبسوت " :

انتابت أعمال النحت بعض الضعف أثناء حكم الهكسوس ، ولكن بدا الفنان يمارس قدرته الفنية التي عرفت عنه في تماثيل الدولة القديمة و ظهرت تماثيل ضخمة بجانب التماثيل ذات الحجم الطبيعي ، كما أن عناية الفنان لم تعد مقصورة على الوجه فظهر اهتمامه بدراسة الأعضاء ، و قد جمع نحت التماثيل في الدولة الحديثة بين اتجاهين هما واقعية مدرسة منف ، ومثالية عصر الإمبراطورية [٢] .

---

(١) محمد إسماعيل سعد جاهين : مرجع سابق - ص ٢٤ .
(٢) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط القديمة " – مرجع سابق - ص ١٠٠ .

فتماثيل الدولة الحديثة تدل على جيل قد اتصف بالليونة و حب الحياة ، و لا نزاع في أن هذا التجديد لم يظهر طفرة واحدة إذ نجد تماثيل مستهل الأسرة الثامنة عشرة لا تختلف كثيرا عن تماثيل الدولة الوسطى (١) .

كما وجد الفنانون سبيلهم في الخشب ، كما وجدوه في الحجر فصنعوا توابيت خشبية كبيرة على هيئات بشرية ، و مثلوا في بعض وجوهها ملامح أصحابها في رقة و خطوط بسيطة جعلتها آية لسهولة النحت و جماله في عصرها.

المرحلة الثانية : من أواخر عهد " تحوتمس الثالث " حتى نهاية عهد " امنحوتب الثالث " في أواخر القرن ١٤ ق. م . :

خرج الفن في هذة الفترة - نتيجة للرخاء ورغد العيش الذي نعم به المصري القديم – ليعبر عن تطور هذا العصر و التزام المثالون بأسلوبين قديمين جديدين ، أسلوب واقعي مهذب مرفه ، يخالف الأسلوب الواقعي الجاد الذي مارسته فنون الدولة الوسطى ، و أسلوب جمالي ناعم يخالف الأسلوب الجمالي المتزن المبسط الذي مارسته فنون المرحلة الأولى من الدولة الحديثة (٢) .

كما تميزت تماثيل هذة الفترة بالليونة و الاستدارة مع رقة مقصودة ، كما نجح المثالون في تجسيد المشاعر التي تتفاعل في نفس أصحاب التماثيل .

المرحلة الثالثة : بداية الربع الثاني من القرن ١٤ ق . م . (عصر العمارنة):

و هي اشهر مراحل فنون الدولة الحديثة ، و هي المرحلة التي شغلت عهد " اخناتون " ، و كانت دعوة إلى تصوير الواقع كما هو ، و إلى التعبير عن صور الطبيعة و أحوالها بكل بساطة متناهية ، فتمثل الأشخاص على هيئاتهم الدنيوية ، دون تجميل مقصود أو مثالية مكشوفة .

و قد مرت تلك المرحلة في تحررها بمرحلتين (٣) :

مرحلة بدأت في " طيبة " حينما كان " اخناتون " لا يزال يقيم بها ، و تميزت بالمغالاة و الاندفاع ، شان كل دعوة جديدة في أوائل أيامها . ففضل الفنان أن تكون التماثيل الملكية على سجيتها و طبيعتها ، و لأول مرة تظهر التماثيل في شكل غير جميل تميزت بإطالة الوجه و كبر الرأس بالنسبة للعنق النحيل ، وتغليظ الشفاه شكل (٤٦) ، و الحرية في التعبير عن امتلاء البطن، كما يبدو تعبيرا على الوجه ، و ليونة في الخطوط العامة و يعتبر هذا التغيير مقدمة لفن النحت الذي يظهر بعد ذلك في فن العمارنة (٤) .

(١) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٤٧٩ - ٤٨٠ .
(٢) الفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٣٤٨ .
(٣) المرجع السابق - ص ٣٤٨.
(٤) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " - مرجع سابق - ص ١٠١ .

ثم ظهرت المرحلة الثانية في مدينة العمارنة بعد انتقال " اخناتون " إليها ، و تميزت باستقرار أغراضها و هدوء حميتها ، و تخلى أصحابها عن إظهار العيوب المنفرة و اهتموا بدراسة الوجوه و الأحاسيس اهتماما بالغا .

وفي العمارنة عثر على دراسات كثيرة للملك و أفراد عائلته تصورهم في حياتهم الخاصة في أوضاع طبيعية، كما نراهم و هم يتعبدون لإلههم الواحد في لوحة منقوشة - نقشا دقيقا للملك و الملكة – و الأميرة " ميريت آتون " _ يقدمون القرابين لقرص الشمس (آتون) شكل (٤٧) ، كذلك في مقصورة إحدى حدائق العمارنة كانت ثمة لوحة حجرية ترمز إلى نظرية قرص الشمس و التي تضفي الشرعية على ارتقاء الملك و الملكة عرشي مصر مع كونهما من البشر شكل (٤٨) . حيث يصور " اخناتون " و " نفرتيتي " يجلسان على مقعدين متقابلين تتوسطهما إلى أعلى قرص الشمس و أشعتها ذات الأيدي البشرية ، بينما يرفع " اخناتون " إحدى بناته عارية يقبلها و تجلس الأخرى على رجل أمها و تلتف بوجهها إليها بينما تشير بيدها إلى أبيها [1] .

و يظهر تأثير فن العمارنة في راس الملكة " نفرتيتي " زوجة الملك " اخناتون " الموجودة في المتحف المصري حيث تمتاز الرأس بدقة الملامح وليونة في الخطوط ، كما أن تمثيل المرآة من الأمام في نقش غائر لهو من ابتكار عصر " اخناتون " مما يدل على اهتمام الفنان بالبعد الثالث في النقش .

و يكون فن العمارنة عصرا قائما بذاته في تاريخ تطور الفن عند المصريين، فقد ثبت لنا أن هذا العصر يمتاز بتملكه ناصية أسلوبه الفني [2] .

و بانقضاء ثورة " اخناتون " الدينية ، رجع طابع الفن إلى التقاليد السابقة و استأنف الفنان الطراز الفني الذي عرف من قبل [3] .

و استمر الفن في تقدمه في عصر الملك " توت عنخ آمون " ، و كان يرجى أن يصل الفن إلى ذروة رفيعة لو استمرت مدرسة " تل العمارنة " في عملها ، غير أن التقلبات الدينية و السياسية حالت دون ذلك [4] .

المرحلة الرابعة : أوائل عصر الأسرة التاسعة عشرة (نهاية القرن الرابع عشر ق . م .) حتى نهاية عصر الرعامسة :

استمر فن النحت بعد " اخناتون " على سنة العمارنة فترة غير قصيرة ، فاستمد منها الجرأة في تصوير الحركة و المشاعر ، مع الرجوع إلى الأساليب الفنية السابقة لتلك الفترة ، فاستمد منها الأناقة و التفصيل في خطوط الرسم و النقش و سطوح التماثيل .

---

(١) بحوث في التربية الفنية و الفنون : المجلد العاشر - العدد العاشر - جامعة حلوان - كلية التربية الفنية - يناير ٢٠٠٤ م - ص ٨ .

(٢) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٤٧٩ .

(٣) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " - مرجع سابق - ص ١٠٢ .

(٤) محرم كمال : مرجع سابق - ص ١٣٠ .

وهكذا نجد لمدة من الزمن بعد عهد " اخناتون " تمثيلا صادقا لمشاعر الحزن ، التي كانت في بداية عهده لا تظهر إلا طبقا لإيماءات مصطلح عليها إلى أن بدا بوضوح في تعبير الوجه القلق كما في وجه عازف القيثارة الضرير شكل (٤٩) .

ثم تعاقبت عهود الرعامسة ، و ازدهر النحت أيما ازدهار في عهد " رمسيس الثاني " ، الشغوف بالتماثيل كثرة و ضخامة ، وهي التماثيل التي يجب الإشادة ليس فقط بضخامتها و سلامة نسب غالبيتها و طريقة نحتها وإنما الجهود التي بذلت في قطع كتلها الصلبة الضخمة ، ونقلها من محاجرها وتثبيتها في موضع عرضها القديم .

ومما يدل على براعة فنان " رمسيس الثاني " هذا التمثال الذي يمثل وهو جاثم يقدم القربان للآلهة جثوما لا يكاد يصدق الإنسان انه يفعله ، وقد مثل الفنان الجثوم أكمل تمثيل شكل (٥٠) .

ولكن مع هذا فقد أصاب التماثيل في بداية عهد الرعامسة ردة وتعصب لأساليب النحت قبل عهد العمارنة ، فعادت النعومة والترف ، وزاد تمثيل طيات الثياب والثنيات ، مع الإسراف في تمثيل الشعور والحلي والزينة ، كما تميزت وجوه التماثيل بليونة الخطوط واستدارة الزوايا و السطوح .

ولكن يحسب للرعامسة استحداث أوضاع جديدة للفراعنة مثلتهم خلال حفلات التتويج وساعة النصر ومع أسرهم ، ولم يقتصر الأمر على الملوك بل شمل الأفراد حيث تم تمثيلهم حين يقدمون النذور إلى الأرباب واقفين وجالسين وراكعين ، وحين يتوهمون أنهم يتلقون الوحي من تماثيل أربابهم .

وتلي عهد الرعامسة عهد أصبح فيه الفن مقلدا ، و سار في اتجاهين : احدهما رسم التوابيت والمتون ، فصورت بألوان صفراء فاقعة ، وثانيها تماثيل صغيرة من البرونز ، رصعت بالمعادن والأحجار الكريمة ، ويعد تمثال الملكة " كارو – معم " من الأسرة الثانية والعشرين المصنوع من البرونز والمكفت بالذهب والفضة شكل (٥١) آخر قبس مضيء وسط هذا الحشد من التماثيل الملكية المبتذلة ، ثم تمثال معدني صغير آخر لسيدة تدعى النوبية " تاكاشية " رصعه الفنان بمعادن ثمينة ، وحفر على سطحه أشكالا دينية كثيرة ، وابرز حلاوة الأنوثة في وجهها ، وعبر عن امتلاء الجسد في تناسب بديع .

إلى أن جاء العهد الصاوي ، وطغى على أسلوب النحت تقليد فنون الدولة القديمة ، ولم يكتف فنان ذلك العهد بالأحجار الجيرية بل أكثر من استعمال حجر البازلت مما ساعد على إظهار الكتل والسطوح في التماثيل المصقولة ، أما النقوش البارزة في المرحلة الصاوية فلم يكن لها طابع مميز بل كانت تقليدا لنقوش الدولة القديمة مع تسجيل ما بها من التفاصيل الدقيقة [١] .

---

(١) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " - مرجع سابق - ص ١١٢ - ١١٥ .

التصوير :

أصبح للمصور المكانة الأولى بين الفنانين في عهد الدولة الحديثة ، ولعل ذلك إنما كان لان عمل المصور لا يقتضى من الجهد الجثماني ما يقتضيه عمل النحات .

انتشر فن التصوير الجداري بكثرة في عهد الدولة الحديثة ، وحلت التصاوير الجدراية الملونة محل النقوش البارزة الملونة في زخرفة جدران المقابر، و من المقابر التي تتميز بالمناظر الجدارية الجميلة مقبرة " نخت " وقد تميز فنان هذة المقبرة بولعه الشديد بالتركيبية (أي الاتجاه من الأجزاء إلى الكل الذي يضمها) كما نجده شغوفا بمزيج من الألوان قوامه الأزرق و الأحمر والأبيض كما في منظر قطف الكروم شكل (٥٢) .

وكما مر فن النحت بمراحله الأربع ، كذلك فعل فن التصوير :

المرحلة الأولى : أوائل عصرا لأسرة الثامنة عشرة حتى عهد الملكة " حتشبسوت "

سلك فن التصوير سبيل الاتزان نفسه فيما أخرجه من صوره ومناظره ، ولكن أصحابه التمسوا لصورهم نوعا من التفصيل ، كما صور الفنانون خصائص الرسل الأجانب الوافدين على مصر ، كما صوروا بيئة الصومال بقراها وحيواناتها .

ومن الملاحظ أن أسلوب التصوير في أوائل الأسرة الثامنة عشرة كان يقتصر على الاهتمام بالخط الخارجي ، و تملاء بعد ذلك المساحات بالألوان ، ولم يكن هناك اهتمام بتوضيح الضوء و الظل ، و لكن ذلك تغير في عهد " العمارنة " للتطور الفني الذي تميز بالواقعية (١) .

المرحلة الثانية : من أواخر عهد " تحوتمس الثالث " حتى نهاية عهد " امنحوتب الثالث " في أواخر القرن ١٤ ق. م . :

سار التصوير على نحو قريب من مسلك النحت في تلك الفترة ، فامتاز بالواقعية المترفة ، فامتلأت جدران المقابر بمناظر المآدب و المحافل ، و الرقص و الشرب ، و الطرب و التطريب .

ولعل ابرز ما يميز فن التصوير في ذلك العصر هو تصوير الحيوانات والأسماك و الطيور كما لو كانت نابضة بالحياة ، و بالتالي زادت مناظر الصيد في الصحارى و الأحراش شكل (٥٣) شكل النبيل يصطاد ، كما زاد تصوير الأتباع والراقصات من ثلاثة أرباع أجسامهم من الأمام ومن الخلف شكل (٥٤)، مع حيوية ملحوظة في لفتات الجواري وحين التثني ، فصورت بعض المجموعات فيما هو اقرب إلى قواعد المنظور .

---

(١) المرجع السابق - ص ١٠٧ .

وقد كان هناك نوعا جديدا من الفن الحر و الذي نتابع ازدهاره في تلك الصور المرسومة على جدران مقابر " طيبة " ، ففيها نعثر على صور لأشخاص في مواقف كلها فرح و انتعاش ، بل وأحيانا نجدهم و قد تحررت صورهم من قواعد القانون الفني بشجاعة فائقة [1] ، كذلك الحال على جدران مقبرة " نخت " حيث صور الفنان صيد السمك و قنص الطيور في جو يملؤه الدف و الحنان الأسرى متمثلا في احتضان الزوجة خصر " نخت " مما اكسب المشهد كله طابعا إنسانيا شكل (٥٥) ، ولكن هذا الأسلوب الأليف المميز للأسرة الثامنة عشرة لا يحل تماما محل الأسلوب الصارم الذي يراعى جلال القوانين التقليدية [2] .

المرحلة الثالثة : بداية الربع الثاني من القرن ١٤ ق . م . (عصر العمارنة) :

جرى التصوير و النقش على نفس تقاليد النحت في تلك الفترة ، و لكنه تميز أكثر من فن النحت في التعبير عن الحركة و تصوير الواقع ، بل و امتد ليفتح مغاليق قصر الملك و يعبر عنه في مجالسه و مخادعه ، ليصور على سجيته يكل و يمرح مع زوجته و بناته .

و نرى بداية الاهتمام بالأطفال في لوحة اكتشفت في تل العمارنة ، و هي تمثل ابنتا " اخناتون " جالستين على وسادتين مطرزتين عند قدمي الملك و زوجته ، و نجد الفنان و قد استخدم لون واحد ذي درجات متفاوتة . كذلك اهتم بتصوير ملامح الوجه و الأقدام و الأيدي بطريقة واقعية ، و التفتت إحداهن للخلف لتداعب ذقن أختها ، و قد مثلت الفتاتان عاريتان وفقا للأسلوب المصري في تمثيل الأطفال ، وقد زينتا في يديهما وعلى صدريهما والأقراط على أذنيهما[3] شكل (٥٦) .

ومن مجموعة صور " العمارنة " نستدل على أن الفنان قد زاد ميله للمناظر الطبيعية كما اهتم بتسجيل دقائق النباتات والحيوانات كموضوع مستقل [4] ، فتميزت الصور بالمرونة المطلقة و الحركة النشيطة ، مع بساطة مستحبة في مزاج فردى خالص ،ينم عن حرية و خصوصية في الإبداع .

كما زينت جدران عاصمته الجديدة " تل العمارنة " بالمناظر الجميلة كالمعارك الحربية و الاحتفالات القومية و الاستقبالات الرسمية [5] .

وكان عهد " توت عنخ آمون " القصير أول بادرة مقاومة خفيفة ، فحاول أن يوفق بين القانون التقليدي وبين الجوانب المعتدلة في مستحدثات فن العمارنة ، ومن كنوز الملك " توت عنخ آمون " صندوق ملون غطاؤه المقبب وجوانبه الأربع مغطاة بمناظر عديدة للقنص والحرب ، وتعد هذة المناظر نماذج رائعة

---

(١) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٤٤٦ .
(٢) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ٨٦٦ .
(٣) "بحوث في التربية الفنية و الفنون " - مرجع سابق - ص ٩ .
(٤) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " - مرجع سابق - ص ١٠٧ .
(٥) محرم كمال : مرجع سابق - ص ١٣٠.

للتصوير الطبيعي للحيوان ومن بين آيات فن التصوير الشرقي عامة ، ومنها لوحة تصور " توت غنخ آمون " في معركة ضد الآسيويين شكل (٥٧) و هي لوحة جديرة بان تعد من المنمنمات نظرا لدقة تفاصيلها و خطوطها وواقعية التعبير عن وجوه الأجانب .

المرحلة الرابعة : أوائل عصر الأسرة التاسعة عشرة (نهاية القرن الرابع عشر ق . م .) حتى نهاية عصر الرعامسة :

تميز فن التصوير و النقش في هذة الفترة باتساع مجالاته فشمل تصوير مناظر القتال و الحرب في البر و البحر و مناظر صيد البحر ، فاتسعت مساحات اللوحات المصورة .

وكل النقوش التي ترجع إلى العصر الذي يلي عصر " اخناتون " مباشرة قد استعمل في عملها الفن القديم دون اى تحوير ، بل ربما كان هذا الفن مستعملا أيضا في عصر " اخناتون " و لكن فقط بعيدا عن العاصمة الملكية [١] .

وقد تغيرت مواضيع المناظر التي تغطى مقابر النبلاء منذ أواخر عصر الدولة التاسعة عشرة ، فقلت المناظر التي تمثل حياة صاحب المقبرة وكثرت المواضيع الدينية [٢] .

أما في العصر الصاوي : اتجه التصوير لتقليد مناظر الدولة القديمة ، واستعاروا منها تصوير صيد المنافع والإحراج ، وتصوير مواكب حاملات الهدايا وممثلي الضياع .

وقد كان ثمة نهضة بين عهود الأسرة الثامنة و العشرين والأسرة الثلاثين، طور خلالها الفنان تراثه القديم للمرة الأخيرة ، وبانتهاء الأسرة الثلاثين، انتهت معه العصور الفرعونية ، و فدت بعدها على مصر فنون إغريقية و متاغرقة ، ثم فنون رومانية و شبه رومانية ، إلا أن الفن المصري كان و سيظل اعرق موروثات الحضارة الإنسانية على الإطلاق .

وأتضح لنا ما بين فنون العصور المصرية المختلفة من وحدة وطيدة ، هذة الوحدة لهى دليل ناهض على أن هذة الفنون إنما هي صورة صادقة لإيحاءات كل عصر وأهدافه ، وأن الرسام والمصور والمثال إنما كانوا جميعا يستقون من معين واحد يستمد موارده من طبيعة المصريين وعقائدهم ، ومن البيئة التي أظلتهم ، فجاءت أعمالهم أصيلة تعبر عما ساد أزمنتهم من تصورات وأفكار ، لنتعرف إليهم ونعجب بهم .

---

(١) ادولف ارمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٤٦٩ .
(٢) نعمت إسماعيل علام :" فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " - مرجع سابق - ص ١٠٩ .

ارتباط الفن بالعقيدة :

تتهم الفنون القديمة و منها الفن المصري القديم بأنها كانت خاضعة لسيطرة الدين ، ولكن يمكن القول بان الدين حينذاك كان خاضعا لسيطرة الفن ، ولأن الفن كان يقدم تفسيرات للظواهر الطبيعية المختلفة مثل بدء الخليقة والموت، كان يساهم كذلك في إعطاء الشرعية للنظام الاجتماعي السائد والوسيلة هنا لتحقيق ذلك هو الفن (١) .

وقد جاء ارتباط الفن المصري القديم منذ بدايته ارتباطا وثيقا بالدين ، فقد كان للدين أهمية خاصة في حياة الناس ، و لا توجد قوة تأثيرها متغلغلا في جميع أوجه نشاط الإنسان القديم مثل قوة الدين (٢).

وقد كانت للطبيعة الجليلة الهادئة التي تميزت بها مصر كان لابد أن ينبثق منها مفاهيم روحانية و دينية عريضة تصدر سلطة كهنوتية قوية مرهوبة الجانب، ومن شان تلك المفاهيم أن تضع للفن طوال التاريخ القديم إطارات وحدود لا تسمح أبدا بتخطيها أو الخروج عنها ،وإذا كان صحيحا أن الفن المصري القديم قد انحصر دوما في داخل حدود ضيقة ، إلا انه قد استطاع في كل العصور أن يتحرك و ينشط في داخل هذا الإطار المتين في حرية وتنوع و خيال ساحر ومرونة تثير الإعجاب (٣) .

ومنذ أوائل عصر الدولة القديمة حيث انطلق الفنان المصري انطلاقة هامة ارتقت بغتة في خطى سريعة نحو الكمال ، كان واضحا أن العقيدة المصرية هي أوضح الحوافز أثرا في دفع الفن والفنان في اتجاه التقدم . وكانت عقيدة البعث و الخلود في مقدمة عقائد المصريين الدينية التي أرهفت الفن ووسعت من نطاق مجاله وأشعلت جذوة النهضة الفنية (٤) .

ومن الصعب في الواقع أن نجد حضارة يتم فيها مثل هذا التوافق التلقائي بين الكهنة الذين يخلقون العقيدة الإلهية و بين أولئك الذين يتولون التعبير عنها تعبير تصويريا ، الأمر الذي جعل من الفن المصري صورة معبرة لشعب أقام حياته على مبادىء الخلود و اللانهائية ، و من ثم فان جميع أعماله معابد كانت أو تماثيل أو صورا أو مصنوعات يدوية ، تتميز بالتجانس الشديد (٥) .

وهكذا كان الفن المصري القديم وثيق الصلة بالعقيدة الدينية ، عندما أصبحت العقيدة الهدف الجوهري لذلك الفن ، وأصبح دور الفن هو التعبير عن

---

(١) صبحي الشاروني : " فن النحت في مصر القديمة و بلاد ما بين النهرين - دراسة مقارنة " - الدار المصرية اللبنانية - القاهرة - ١٩٩٣ م - ص ٦١ - ٦٥ .

(٢) محسن محمد عطية : " الفن والحياة الاجتماعية " دار المعارف بمصر - القاهرة - ١٩٩٧ م - ص ٧٠ .

(٣) كريستيان ديزوشز :" الفن المصري القديم " - ترجمة محمود خليل النحاس - سلسلة الألف كتاب - القاهرة - ١٩٦٢ م - ص ١٤ - ١٧ .

(٤) صبحي الشاروني : مرجع سابق - ص ١٢٩ .

(٥) كريستيان ديزوشز : مرجع سابق - ص ١٤ - ١٦.

القيم المجردة للعقيدة تعبيرا مفهوما وخلق آثار خالدة ، وتهيئة الأجواء التي تناسب ممارسة الطقوس الدينية [١] .

وبإلقاء الضوء على أهم ملامح الحياة الدينية في عصور مصر القديمة المتعاقبة ليلقى بدوره الكثير من الضوء على أوجه التميز في الفنون المصرية المختلفة و التي سيتم تناولها لاحقا بشيء من التفصيل .

ولا تلقى الحياة الدينية بظلال المعرفة على مجال الفنون فقط ، بل إنها تنير الطريق لاستيعاب ماهية وأهمية الأساطير المصرية القديمة (محل الدراسة) ، حيث تمثل الأساطير المصرية صلب العقيدة المصرية من حيث إيمان المصري القديم بتفسيرات تلك الأساطير للمظاهر الكونية والطبيعية المختلفة ، كذلك إيمانه بالآلهة أبطال تلك الأساطير ، ومن هنا تتضح المكانة التي تحتلها الأساطير في نفس المصري القديم ، الأمر الذي حثه على الاهتمام بتصوير أحداثها ومشاهدها في العديد من المقابر الملكية التي تحمل على جدرانها أجمل وأروع المشاهد الأسطورية المصورة .

تطور الحياة الدينية في عصور مصر القديمة :

اولا : حالة البلاد الدينية فى عصر ما قبل الأسرات :

لكل قوم من أقوام العالم عامة مهما كانت ثقافتهم متدنية ، دينا يسيرون على هديه ويخضعون لتعاليمه و لكننا نجد انه المستحيل أن نتتبع منابع و أصول أي دين قديم لأي امة مهما عظم شانها ومهما بلغت حضارتها من الرقى و هذا بالطبع ينطبق على حياة المصري القديم الدينية فنحن نعلم الكثير عن حياته الدينية من خلال ما خلفته لنا جدران المعابد و المقابر ، و لكننا نعجز عن التكهن بأية بداية حقيقية لهذة العقائد الدينية ، لذلك فمن الصعب معرفة الكثير عن ظروف وخصائص الحياة الثقافية الفكرية والعقائد الدينية والروحية لهؤلاء المصريين الأوائل الذين استوطنوا ضفاف النيل في ذلك الزمن السحيق [٢] .

لكننا نجدهم ومنذ أقدم العصور يحاولون البحث عن القوى الخفية المسيطرة على حياتهم وعلى مماتهم ، وتطلعوا إلى ما حولهم من مناظر الطبيعة ومخلوقاتها فلاحظوا أن بعضها نافع لهم والبعض ضار خطير عليهم ، فارجعوا الخير والضر إلى قوى ألاهية ، وتخيلوا أن الآلهة تحل في تلك الكائنات وفى الظواهر الطبيعة ومن هنا جاء تقديسهم للأرض والسماء والنيل وللكواكب ولكثير من الحيوانات الأليفة [٣] .

---

(١) محسن محمد عطية : " الجمال الخالد في الفن المصري القديم " - مرجع سابق - ص ٦٩ .

(٢) سيريل الدريد : مرجع سابق - ص ٥٩ .

(٣) محمد إبراهيم بكر : مرجع سابق - ص ٥٩ .

هذا وقد ظلت معلوماتنا عن الديانة المصرية قبيل عصر اختراع الكتابة مشوشة ، إلى أن أخذت أصول ديانة القوم تظهر في صورة مفهومة ، وأقدم نصوص دينية وصلت كاملة في تاريخ العالم اجمع هي النقوش المعروفة الآن " بمتون الأهرام " (١) ، والتي بها بعض الإشارات الغامضة إلى مثل تلك الطقوس البدائية وتشير بعض هذة النصوص إلى بعض الطقوس والعقائد التي كانت سائدة بين المصريين القدماء الأوائل في العصور السابقة الأكثر قدما (٢) .

هذا وتحتوى المجموعة الجنائزية لنصوص الأهرام على ذخيرة قديمة من الأساطير والآيات السحرية (٣) ، وقد تكون عند المصري القديم نوعان من الآلهة ، آلهة عالمية والهة محلية ، وقد لعبت الأخيرة عنده الدور الرئيسي و قد ظلت تعبد حتى نهاية العصور الفرعونية وذلك لقربها منه ولتأثره المباشر بها ، وقد كان لكل مقاطعة إلهها ، وإذا هذة الآلهة ينسب كل منها إلى المقاطعة التي آلهته (٤) ، أما الآلهة المحلية كانت تمثل في صورها الأصلية في بادىء الأمر وفيما بعد كانت تعبد في صور إنسانية ، والواقع أن الأقوام الأوائل كانوا يمجدون آلهتهم لأحد أسباب ثلاثة ، إما لفائدة ترجى أو خوف من شر يراد اتقائه أو الإعجاب بعظمة فيهم لا يمكن إدراكها .

غير أن نفوذ هذا الإله كان لا يقتصر على منطقته التي نشا فيها ، بل يمتد إلى ما حوله من القرى ، فإذا عظم شان قبيلة سياسيا تغلب إلهها على ما حولها من القبائل الأخرى وأصبح اله القبيلة هو صاحب النفوذ الأعظم (٥) .

ثانيا: حالة البلاد الدينية فى عصر الدولة القديمة :

امن المصريون القدماء أن كل شيء يخضع لإرادة عظمى تهيمن على قدر العالم اجمع ، وأن تلك القوى تسيطر على حياة كل كائن حي ، فامنوا بوجود اله واحد أزلي أبدى ، هو الذي أوجد جميع الكائنات ، والذي له قدرات عديدة فتعددت أسماؤه لكثرة صفاته ، وقد كان لكل جهة كبيرة أو صغيرة إلهها الخاص الذي يعبده و يوقره سكانها دون غيرهم ' و كان من الآلهة ما عبد في موطن واحد ، ومنها ما عبد في مواطن مختلفة ، كما كانت هناك آلهة اختلفت وصفا واتحدت شكلا ، وأخرى اتحدت اسما واختلفت شكلا ، حتى أصبح لكل مقاطعة إلهها ، ولكل إقليم معبوداتها المحلية المتعددة ، غير أن نفوذ كل معبود إنما كان أحيانا لا يقتصر على منطقته التي نشا فيها ، وإنما كان يمتد إلى ما حولها من القرى ، وإذا

---

(١) الفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٠٦ .
(٢) سيريل الدريد : مرجع سابق - ص ٥٩ - ص ٦٢ .
(٣) جان يويوت : مرجع سابق - ص ٢١
(٤) محمد بيومي مهران : " مصر والشرق الأدنى القديم (٥) - الحضارة المصرية القديمة " - الجزء الثاني " الحياة الاجتماعية والسياسية والعسكرية والقضائية و الدينية " - دار المعارف الجامعية - الطبعة الرابعة - الإسكندرية - ١٩٨٩ م - ص ٣٢٧ .
(٥) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ١) " - مرجع سابق - ص ١٧٩ .

ما حدث أن بلغ اله معين درجة عظيمة من التقدير كان لزاما أيضا أن تنتشر عبادته في نطاق أوسع ، وقد كان من البديهي أن تتطور الأحوال الدينية تطورا كبيرا تبعا للتقدم العظيم الذي أصابته الحضارة المصرية ، فمع تقدم الحضارة اخذ الدين يزداد بساطة ، فالآلهة الصغيرة المحلية تقلص ظلها وتلاشت أهميتها إلى جانب الآلهة الكبار التي اخذ بعضها يندمج في بعض شيئا فشيئا .

ولقد قدس المصريون بعض الحيوانات والطيور التي تعيش فيها وكانت اغلب المعبودات المحلية من الحيوان والنبات التي اتخذوها مظهرا من مظاهر القوة الإلهية أو مقرا تحل به الآلهة ، وكانت الآلهة من الحيوان أكثر ذيوعا بين المصريين من آلهة النبات ، ولما تحولت الآلهة إلى آدميين ظلت محتفظة بصورتها الحيوانية المزدوجة وبرموزها .

فالمصريون أطلقوا العنان لخيالهم ينسج قصصا وأساطير مختلفة الألوان والأشكال حول آلهتهم ويجعل من تلك القوى العظيمة التي لا شكل لها بشرا يشعرون ويعملون ولكل منهم صفاته الخاصة ، ويظهر أن تكوين الأساطير العامة سار جنبا إلى جنب مع التطور الديني السالف الذكر [١].

وكان المصري أثير بيئته في ديانته، هي التي تصرفه ، فكان يستلهم خياله فيما يرى ويحس ، وهو حين جعل السماء بقرة و تصورها هكذا ربط بين إدرار السماء وإدرار البقرة ولم ينظر إلى أي شيء أخر من الأشياء المباعدة بين الاثنين، و حين اطمأن المصري لهذا التشابه وقرت في نفسه عبادة السماء رمز لها بالبقرة واتخذها ربة السماء [٢] شكل (٥٨) ، والأرض من تحت أقدامها ، وبطنها يكسوه جمال عشرة آلاف نجم. و قد تخيل فريق آخر أن السماء آلهة تنحني على الأرض [٣] على شكل امرأة منحنية الجسد مستندة إلى الأرض شرقا بطرفي رجليها وغربا بطرفي يديها شكل (٥٩) .

فاعتقد الذين تخيلوا السماء بقرة أنها تبتلع الشمس الغاربة ثم تلدها في الصباح، وفي بعض الجهات كان اله الشمس يمثل على هيئة "جعل" تلك الحشرة التي تدحرج أمامها قرص الشمس في أنحاء السماء كما يدحرج الجعل الأرضي كور الروث التي تشتمل على بويضاته وتلد نفسها دون الحاجة إلى أنثى [٤] .

أو أن الشمس تشرق بهيئة عجل [٥] مقدس يولد مرة في فجر كل يوم و ينمو أثناء النهار حتى يصير ثورا يلقح أمه لتلده في اليوم التالي .

واعتقد الذين تخيلوا السماء امرأة فإنها تلد الشمس على هيئة طفل يكبر خلال النهار ليغيب في السماء كرجل مسن في عالم الآخرة .

---

(١) أدولف ارمان ــ هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٢٨٢ .
(٢) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ١) " مرجع سابق - ص ١٨٦ .
(٣) أدولف ارمان ــ هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٢٧٧ .
(٤) سليم حسن : مرجع سابق- ص ١٩٩ .
(٥) جيمس هنرى برستد : " تاريخ مصر من أقدم العصور إلى الفتح الفارسي " - ترجمة حسن كمال - المطبعة الأميرية - القاهرة - ١٩٢٩ م - ص ٣٥ .

أما في مدينة ليتوبوليس فكانت السماء وجها للإله " خنتي انيرتي " ، عينه اليمنى شمس وعينه اليسرى قمر ، تفتح الواحدة بعد الأخرى على التعاقب .

فالأساطير الشمسية قد تعددت لتفسير ولادة الشمس يوميا ، ومنها كذلك ولادتها بواسطة " نوت " ربة السماء عند الفجر ، حيث يستقبل رب الشمس مركب الصباح و يبحر بها في السماء وعند الغروب يستبدلها بمركب المساء حيث يبحر بها خلال الاثنتى عشرة ساعة لليل عبر دروب و مسالك العالم الآخر حتى يعاد ولادته من جديد

أما القمر فقد كان إلها و لعله كان أقدم ما عبد من الآلهة في مصر، ولكن الشمس في الدين الرسمي كانت أعظم الآلهة، و كانت تعبد في بعض الأحيان على إنها الإله الأعلى " رع " أو " رى " الأب اللامع الذي لقح الأم الأرض بأشعة الحرارة و الضوء النافذة [١] ، الذي كان يجوب السماء في قارب ، و قد كان يلقب اله الشمس "خبري" في الصباح و "رع " وقت الظهيرة و "أتون" عند الغروب .

أما الأرض فقد تخيلها المصري القديم على شكل رجل منبسط على بطنه، وينمو على ظهره النبات ، و الحيوان و يعيش عليه الإنسان .

ونحن نفهم العقيدة المصرية من الرموز ومن التجسيد للآلهة والتي هي في الواقع تجسيد للأفكار العقائدية . وقد أخذت العقيدة ثلاث أشكال : (١) شكل ملموس في صورة تماثيل ورسوم و جعارين (٢) شكل مجرد في صورة متون سحرية وتعاويذ و طلاسم (٣) شكل تخيلي في صورة أساطير وقصص وطقوس [٢] .

وقصارى القول أن هذة الأساطير كانت في جملتها أساطير دالة على الذكاء تعبر عن تقوى وصلاح عن اعتراف الإنسان بفضل الأرض والشمس [٣] .

والكتابات الدينية تشير باستمرار إلى أحداث معينة هي عبارة عن مقتطفات من أساطير [٤] ، وأقدم مصدر يعتمد عليه في هذا الصدد ما أشار إليه المصري القديم في نقوشه التي دونها على جدران حجر الدفن لملوك الأسرة الخامسة من فراعنة مصر ، وهذة النقوش هي المعروفة الآن " متون الأهرام " و هي أقدم نصوص دينية وصلت إلينا كاملة في تاريخ العالم اجمع [٥]، و لا شك في أن مؤلفي هذة النصوص الدينية قد اكتفوا في الأصل بهذة التلميحات لان الأساطير بلغت من الذيوع و الانتشار العام مبلغا كانت فيه مجرد الإشارة تكفى [٦] ، و قد ورد في هذة النصوص إشارات إلى الأساطير و تقاليد عن الديانة المصرية قد دونها في هذة المتون كأنها بديهيات التي لا تحتاج إلى شرح في نظره في تلك الفترة التي عاش فيها أي في عهد الأسرة الخامسة [٧] .

---

(١) ول ديورانت : مرجع سابق - ص ١٥٦ .
(٢) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ٢٤ .
(٣) ول ديورانت : مرجع سابق - ص ١٥٧ .
(٤) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٢٨٢ .
(٥) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٠٦ .
(٦) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٢٨٢ .
(٧) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٠٦ .

وقد كانت عبادة الشمس منتشرة في البلاد ومع هذا الانتشار . ازداد نفوذ الكهنة في بلدة عين شمس حيث كان الإله " رع " الإله المحلى لها وكان يعرف باسم الإله " اتوم " [١] .

ونفوذ كهنة الشمس اخذ يظهر منذ عصر الأسرة الثانية ، كما اخذ يزداد ويعظم منذ قيام الأسرة الرابعة ، وازدادت خطورته بالنسبة إلى الأسرة الحاكمة في عصر " خفرع " [٢] ، ولقد نجح الإله " رع " في تحدى السلطة السياسية المطلقة التي كان يتمتع بها الملك ، ففي الأسرات السابقة للأسرة الخامسة ، قلما نجد اسم اله الشمس " رع " موجودا في تركيب أسماء الفراعنة مثل " زوسر " ، " خوفو " ثم بدا يقوى مركز الإله " رع " و يظهر في أسماء الفراعنة منذ أوائل الأسرة الرابعة مثل " خفرع " ، " ساحورع " [٣] ، و لقد ساد الاعتقاد بان الفرعون ما هو إلا ابن للإله " رع " اله الشمس .

ويبدو أن " شبسسكاف " أراد أن يضع حدا لهذا النفوذ [٤] ، فقامت نهضة لمقاومة عبادة اله الشمس ، على أن عبادته أخذت تنتشر وأصبحت عبادة الدولة الرسمية [٥].

وتأتى الأسرة الخامسة ، أسرة كهنة اله الشمس ، وترجع حقها في العرش إلى إرادة ربانية قديمة ، و اصل مقدس ، فتخرج على الناس بأسطورة تجعل ملوكها أبناء للإله " رع " من صلبه ، فقد قامت هذة الأسرة أصلا بدافع من كهنة عين شمس " ايون " و نفوذها ، و من هنا كان فراعين الأسرة الخامسة يدينون بالولاء لـ "رع " نفسه ثم لكهانته ، وهكذا أصبح الإله " رع " هو اله الدولة المهيمن عل جميع الآلهة الأخرى ، و ذلك بدلا من " حورس " الذي انتشرت عبادته كاله للدولة في العصور السابقة .

أما الأسرة السادسة فبدأت تقرب إليها كهنة " منف " عن طريق الملك " تتى " ، و لكن سرعان ما يستطيع كهان " عين شمس " من استعادة سلطانهم في عهد " مري ان رع " الذي يضيف اسم " رع " إلى ديباجة اسمه [٦]، إلا انه ظهرت عبادة أخرى، و هي عقيد " أوزوريس " أو " أوزير " الذي كان يمثل الحاكم العادل الذي صرعته عوامل الحسد و الشر ممثلة في أخيه " ست " و لكن وفاء زوجته التي جمعت أشلاءه، و بكائها عليه و استدرار عطف الآلهة جعل منه ملكا للأموات [٧].

---

(١) سليم حسن : مرجع سابق - ص ٣٢٨ .
(٢) سمير أديب : مرجع سابق - ص ١٠٢ .
(٣) جون ولسون : مرجع سابق - ص ١٦٢ - ١٦٣ .
(٤) سمير اديب : مرجع سابق - ص ١٠٢ .
(٥) سليم حسن : مرجع سابق - ص ٣٥٥ .
(٦) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ١٧٦ .
(٧) احمد فخري : مرجع سابق - ص ١٤٥ .

ثالثا: حالة البلاد الدينية فى عصر الدولة الوسطى:

كما كان ملوك الأسرة الخامسة يكرسون عبادة الإله " رع " اله الشمس وكان مركز عبادته في مدينة " هليوبوليس " (١) ، كانت الدولة الوسطى حيث كانت هذة العبادة في أوج قوتها في ذلك الوقت ، و نتيجة لهذة القوة تغلب الإله " رع " علي كل الآلهة ، بل أن المعبودات الأخرى نسبت إليه على أنها صور متنوعة له ، ومنها الإله " آمون " .

وفي خلال الدولة الوسطى منذ عهد الأسرة الاهناسية والأسرة الحادية عشرة اخذ لقب (ابن الشمس) يدخل تدريجيا في السجلات الملكية ، والواقع أن الديانة في عهد الأسرة الجديدة كان ينظر إليها نظرة مخالفة لما كانت عليه من قبل ، إذ كان أهم واجب على الفرعون أن يسهر على العناية بتمجيدها (٢) .

ومن الآلهة التي اندمجت في الإله " رع " كان الإله " آمون " من آلهة " طيبة " ، وبدأت ديانته تنتشر على المستوى القومي منذ الأسرة الثانية عشرة(٣)، وقد كان إلها غامضا ، إلى أن رفعته الأسرة الثانية عشرة إلى مرتبة الآلهة العظام (٤) ، وما ساعد " آمون " على الارتقاء إلى مرتبة اله عظيم ، إن أسلاف الأسرة الثانية عشرة قد اختاروا إلها عائليا ، فنرى أول ملوك الأسرة يتخذ الاسم المميز " آمون – ام – اى " (آمون في المقدمة) ، و نظرا للدور الذي كان على " آمون " أن يؤديه كاله للآلهة صار لزاما عليه أن يتحول إلى اله شمس تحت اسم " آمون رع " ، و هكذا اتخذ مركزا ممتازا بالنسبة إلى جمهرة آلهة المقاطعات الصغيرة ، و لكن ارتفاع شان " آمون رع " الذي كان يجب أن يضعه في نهاية الأمر على راس الآلهة جميعا توقف فجأة (٦) .

أما بالنسبة للآلهة الأخرى نجد أن العديد منها قد اندمج معا أحيانا في عهد الدولة الوسطي كالإله " بتاح " و " سكر " و " أوزوريس " فصاروا إلها واحدا ، و مع ذلك فان وجود المعابد المختلفة ليثبت أن اندماج الآلهة لم يكن تاما (٧) .

وبجانب عبادة الشمس ، ظهرت عبادة أخرى هي عبادة " أوزوريس " ، و كان انتشارها مخالفا لانتشار عبادة الشمس التي انتشرت نتيجة السيطرة السياسية لأصحاب هذا المذهب ، بينما عبادة " أوزوريس " كانت منتشرة لتوافقها مع النفسية المصرية .

أما بالنسبة للهكسوس فقد أهانوا معبودات المصريين في بادىء الأمر، كما عبدوا معبوداتهم الخاصة ، و لكنهم لم يلبثوا على ذلك الحال طويلا (٨) .

---

(١) مختار السويفي : مرجع سابق - ص ٢٠٥ .
(٢) سليم حسن : مرجع سابق - ص ٣٥٦ .
(٣) باسكال فيرنوس – جان يويوت : مرجع سابق - ص ١٤٨ .
(٤) جورج بوزنر و آخرين : مرجع سابق - ص ١١٩ .
(٦) أدولف أرمان : مرجع سابق - ص ١٥٤ .
(٧) المرجع السابق - ص ٢٨٠ .
(٨) ألفه نخبة من العلماء : مرجع سابق - ص ١٠٢ .

ولكنهم عدلوا عن ذلك فيما بعد و تطبعوا بكثير من الطباع المصرية و شيدوا كثيرا من المعابد و المباني و اتخذوا لهم معبودا جمع بين معبودهم الأصلي و احد آلهة المصريين (١) ، فعندما اتخذ الهكسوس عاصمة ملكهم في شرق الدلتا عبدوا الإله " سوتخ " ، و تواتر أن الملك " أبو فيس " ملك الهكسوس لم يعبد إلها آخر في كافة البلاد ، و لكن بطرد الهكسوس صار من المحتوم أن يصبح " آمون رع " إلها للمملكة و اكبر اله في البلاد (٢) .

رابعا: حالة البلاد الدينية في عصر الدولة الحديثة:

في عصر الدولة الحديثة نجد متونا أكثر نموا و أغزر مادة مكتوبة على ورق بردى كان يوضع مع المتوفى في قبره ، ويسميها علماء الآثار الآن بـ " كتاب الموتى " ، وتقع في أكثر من ١٢٠ فصلا . وهذة المتون في العصور المختلفة أصبحت مصدرا لا ينفذ للتعرف على ديانة المصري القديم وأساطيره الدينية .

بالرغم من أن عائلة " أحمس " طيبية الأصل و أن " آمون " هو الإله المحلى لـ " طيبة " إلا أن الملك " أحمس الأول " قد ألهه المصريين ، و كان لعبادته شان في " أبيدوس " اكبر من شانها في " طيبة " (٣) .

و تميز عصر الدولة الحديثة بالسيطرة الدينية التي قد انتقلت إلى مجموعة الكهان الذين أصبحوا قوة يخشى الملك بأسها ، إلى أن بدأ " تحتموس الرابع " في تنفيذ سياسة جديدة استهدفت إعادة نفوذ " رع " إلى ما كان عليه في الأزمنة السابقة و الإقلال من نفوذ " آمون " و كهنته (٤) .

و لقد حدث تقدم من قرن إلى قرن في ناحية واحدة هي ناحية اندماج الآلهة في شكل واحد ، و كان اله الشمس " رع " بصفة خاصة هو قطب الرحى لهذا اللون من الاتحاد ، فقد اتحد كل من " آمون " اله " طيبة " و " حوريس" في الأفق و " خنوم اله " الفنتين " و " أتوم " اله " هليوبوليس " صاروا يعتبرون في الدولة الحديثة إلها واحدا ، و لو هذا الاتجاه كان قد نفذ تماما لأدى إلى محو تعدد الآلهة ، و هناك في الواقع أدلة تثبت أنهم اتجهوا هذا الاتجاه ، فمثلا تردد في أناشيد الشمس توسلات إلى الخليط الالهى المكون من " آمون " و " رع " و " حراختى " و " أتوم " باعتبارهم إلها واحدا .

و قد قاوم الكهنة هذة النظرة التوحيدية خوفا على ثرائهم ، حتى جاءت المحاولة التوحيدية الوحيدة العملية و التي قام بها " امنحوتب الرابع " حينما تولى العرش حين خروج على جميع الآلهة و بخاصة على الإله " آمون "، حيث ألغى

(١) محسن محمد عطية : " الجمال الخالد في الفن المصري القديم " - مرجع سابق - ص ٣٦ .
(٢) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ١٥٥ .
(٣) احمد فخري : مرجع سابق - ص ٢٧٢ - ٢٧٥ .
(٤) الموسوعة المصرية : مرجع سابق - ص ٢٣٩ - ٤٤ .

عبادة الإله " آمون " ، و وحد عبادة الإله في اله واحد اله الشمس " أتون " [١]، ثم هجر " طيبة " وأسس في جهة بعيدة عنها تقع إلى الشمال (في تل العمارنة) مدينة جديدة عاش فيها حتى مماته متسميا باسمه الجديد " اخناتون " و معناه " الذي يروق لآتون " [٢] ، وسمي مدينته " أخت أتون " يعني " أفق قرص الشمس " .

و قد تجمعت عدة أسباب ساعدت على قيام ثورة دينية : منها ، اتساع رقعة الإمبراطورية و استعداد رعايها أن يدخلوا بحماسة في دين اقل اتصافا بالطابع الفردي من دين" آمون " ، ثم إرادة الملك " امنوفيس الرابع " و تعصبه الديني ، على أن هذة الثورة الدينية لم تدم أكثر من عشرين عاما [٣] .

و لا عجب أن وقفت تلك العقيدة الجديدة موقف العداء من العقيدة القديمة ، فثورة الغضب التي تعقب بها " اخناتون " الآلهة القديمة و بخاصة آلهة طيبة ، لا نجد لها مثيل في تاريخ التعصب و قد أزيلت أسماء " آمون " و صورته أينما وجدت ، و يبدو أن المصلح الذي يندفع في العمل متهورا في محاولته ، هادما تاريخ امة بأجمعه بضربة واحدة لا يمكن أن يُنتج شيئا دائم الاستقرار ، و هكذا انهارت نتائج عمل " اخناتون " بعد موته بقليل و هُجرت مدينته و أُعيدت الديانة القديمة دون ذكر لتعاليم هذا الملك . هذة الديانة التي أصبحت بعد الأسرة الثامنة عشرة أكثر اضطرابا و اختلاطا و جمودا عنها في أي وقت مضى [٤].

و تحت ضغط الكهنة اضطر الملك " توت عنخ أتون " إلى الرجوع إلى عبادة " آمون " ، أو على الأقل إلى أن يعود من خلفه بعد موته إلى عبادة " آمون " والقضاء على الديانة الجديدة [٥] .

تعقيب على الفصل الأول :

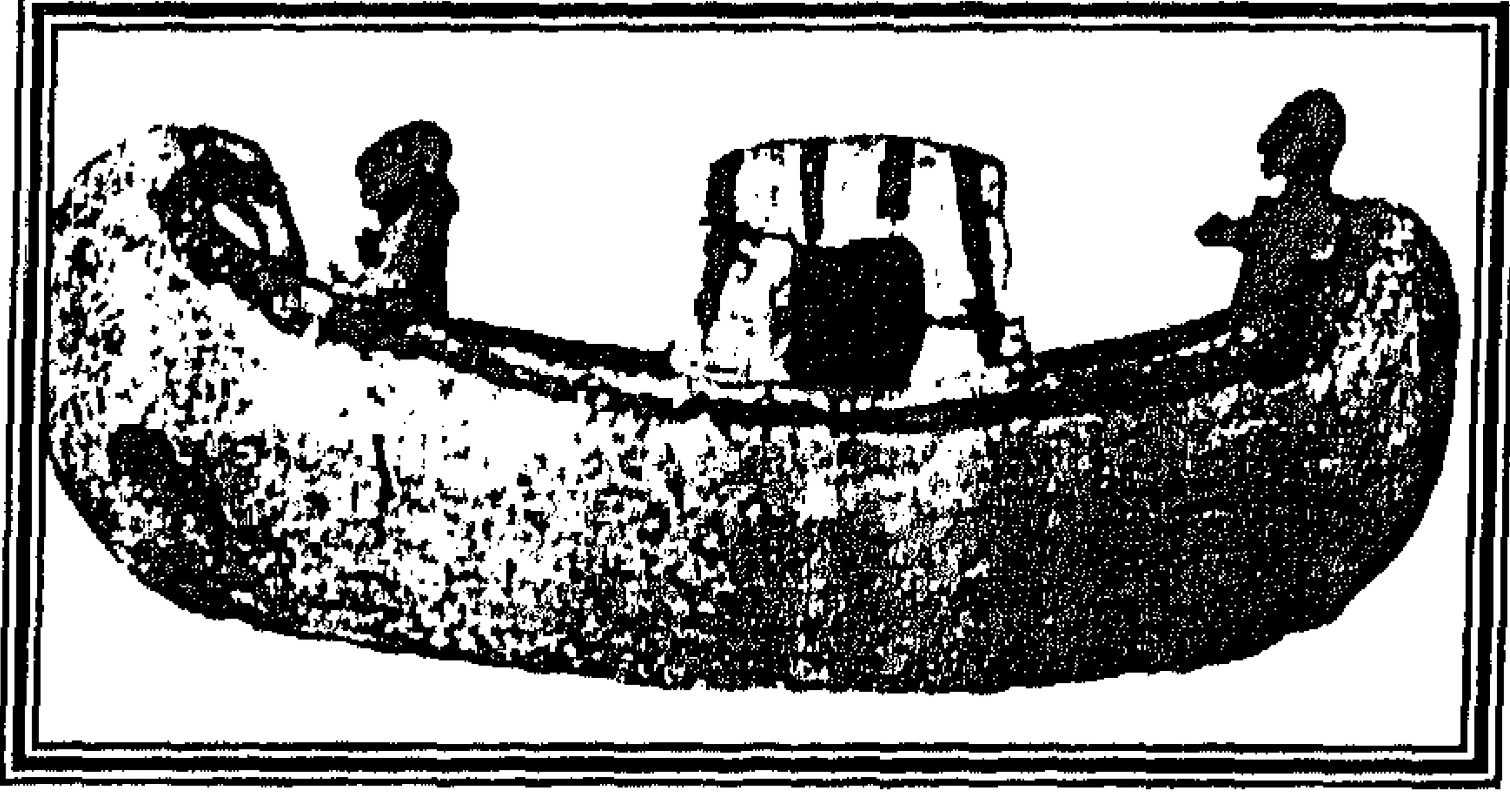
كان عماد هذا الفصل هو دراسة تاريخية فنية لعصور الفن المصري القديم ، وذلك بعرض تطور الحياة الفنية عبر تلك العصور المتعاقبة بدءا من عصر ما قبل الأسرات وعصر الدولة القديمة وعصر الدولة الوسطى وانتهاءا بعصر الدولة الحديثة ، حيث تم التعرض لأهم ملامح الفنون الدقيقة والنحت والتصوير في كل فترة ، ونظرا للارتباط الوثيق بين الفن والعقيدة وجب الإشارة إلي تلك الصلة بينهما، من خلال عرض لتطور الحياة الدينية لعصور مصر القديمة ، وبالدراسة أتضح أن الدين كان المحرك الرئيسي للحياة الفنية المصرية القديمة والتي مرت بفترات إزدهار متفاوتة القوة .

(١) نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " - مرجع سابق - ص ٩٤ .
(٢) ادولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٣٤ .
(٣) كريستيان ديزوشز : مرجع سابق - ص ٤٣ .
(٤) ادولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٢٨١ .
(٥) محرم كمال : مرجع سابق - ص ١٣٠.

أشكال الفصل الأول



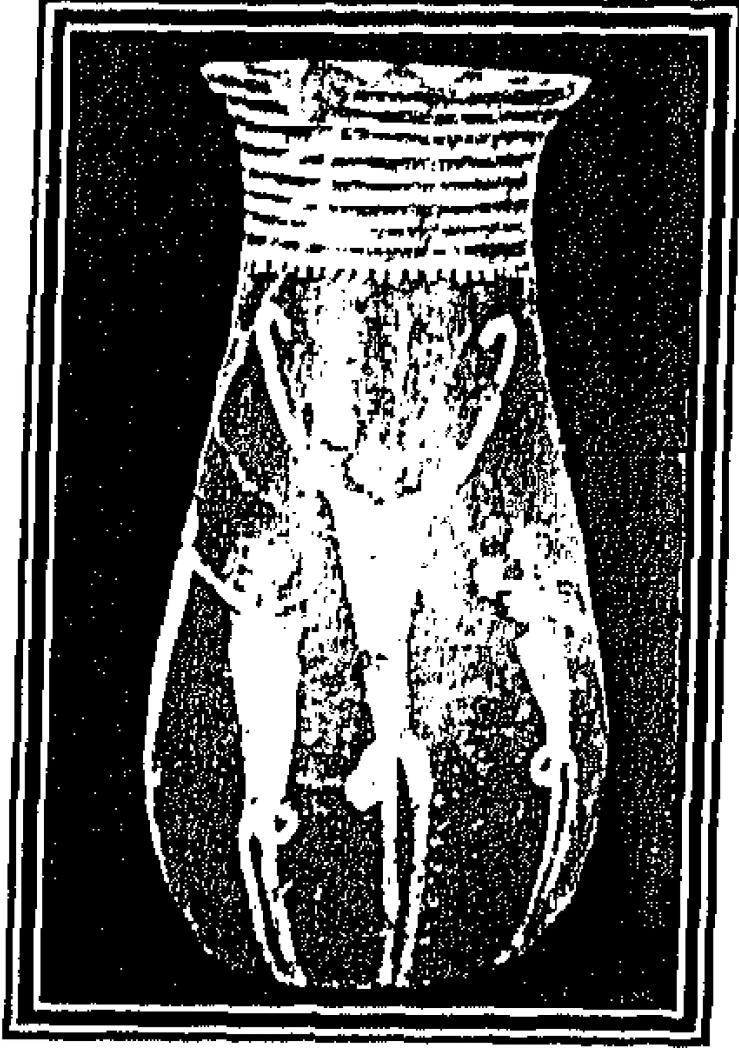
شكل (١)
تمثال على هيئة امرأة –
المتحف البريطاني –
حضارة البدارى .



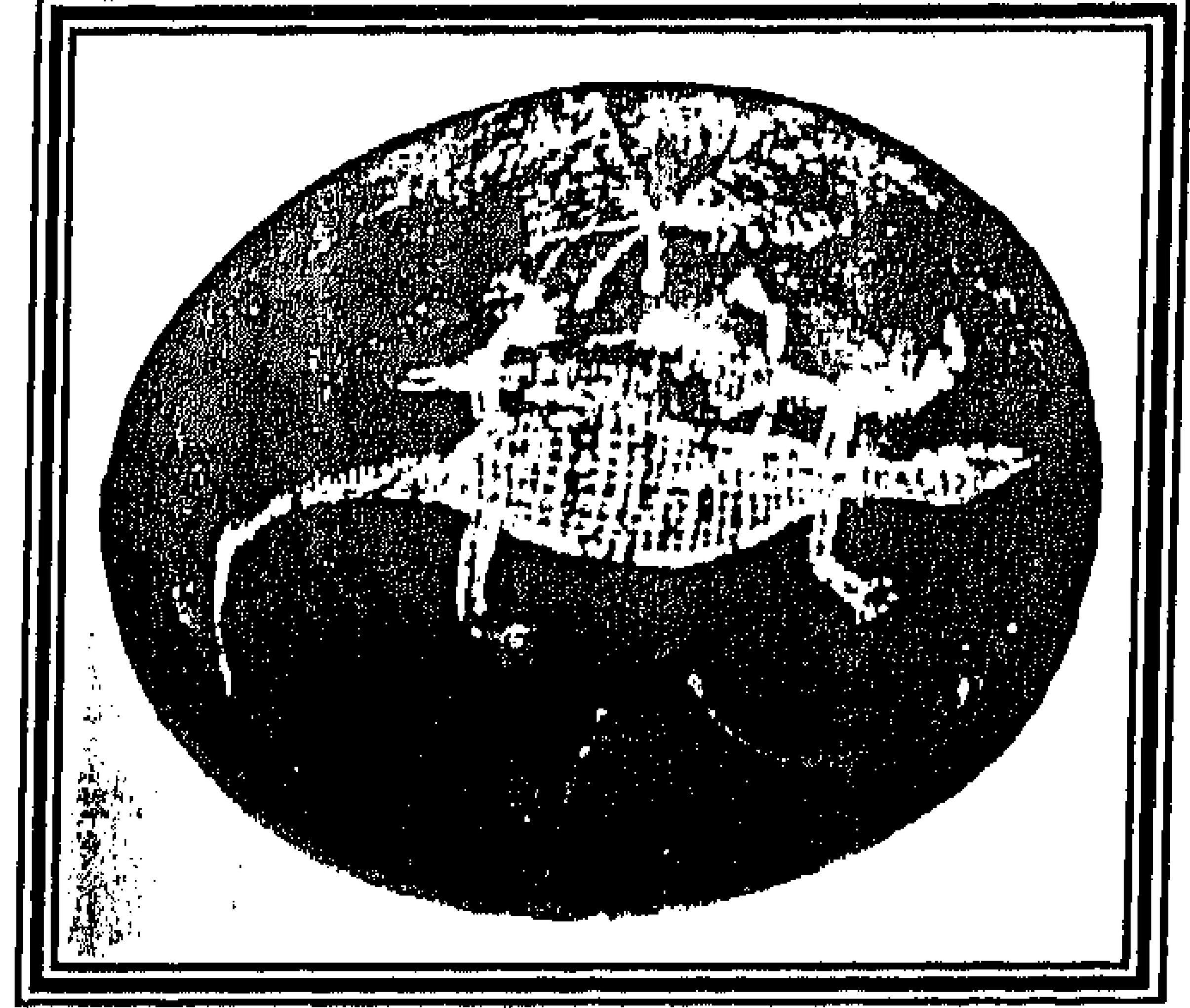
شكل (٢)
نموذج لقارب من الطين
المحروق يمثل قارب نهرى –
متحف المصريات – برلين –
عصر ما قبل التاريخ .



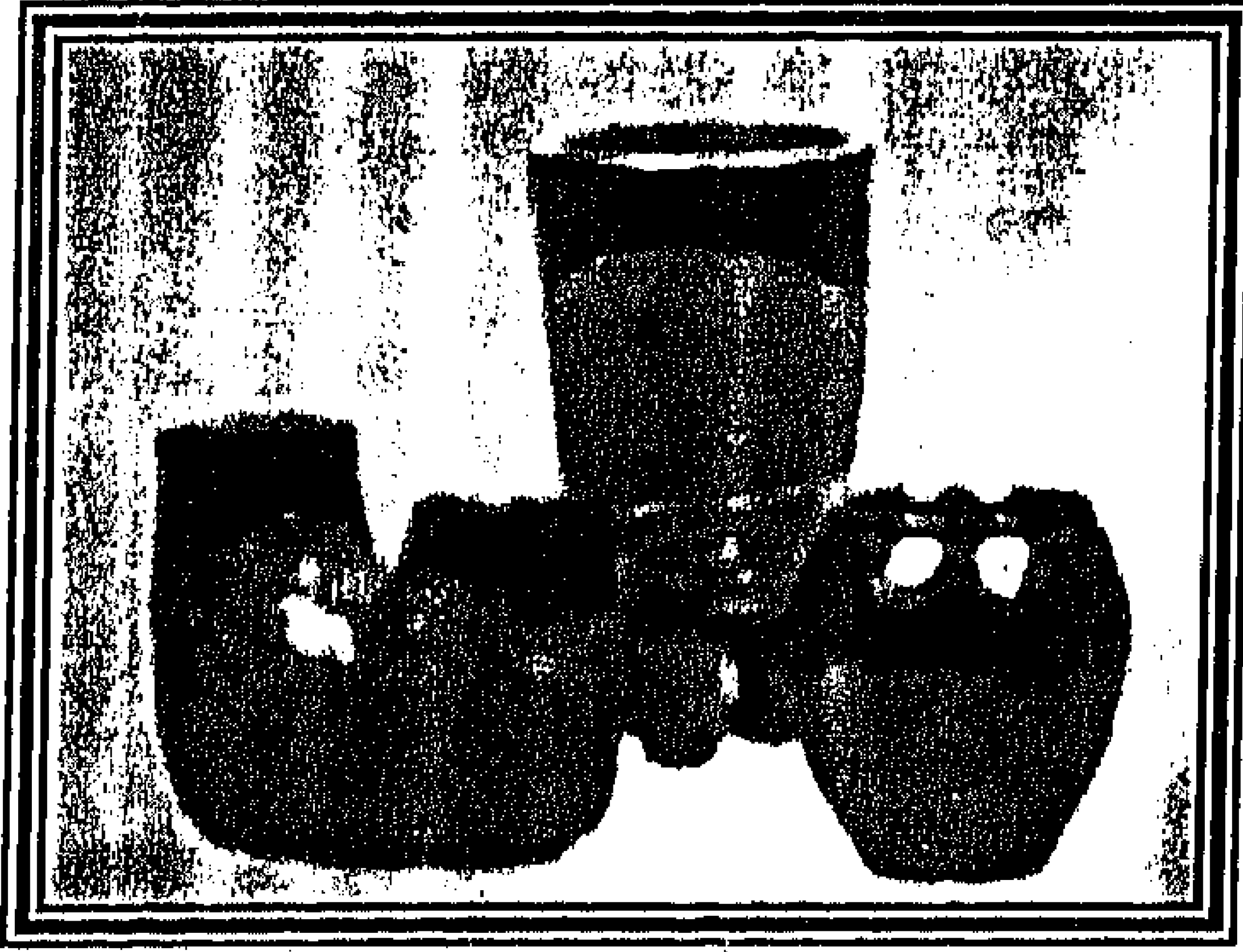
شكل (٣)
إناء من العاج ، على شكل فرس
النهر – المتحف البريطاني –
عصر البدارى .



شكل (٤)
آنية من الفخار مرسوم
عليها أشخاص يرقصون –
متحف الفن والتاريخ –
بروكسيل – نقادة الأولى .



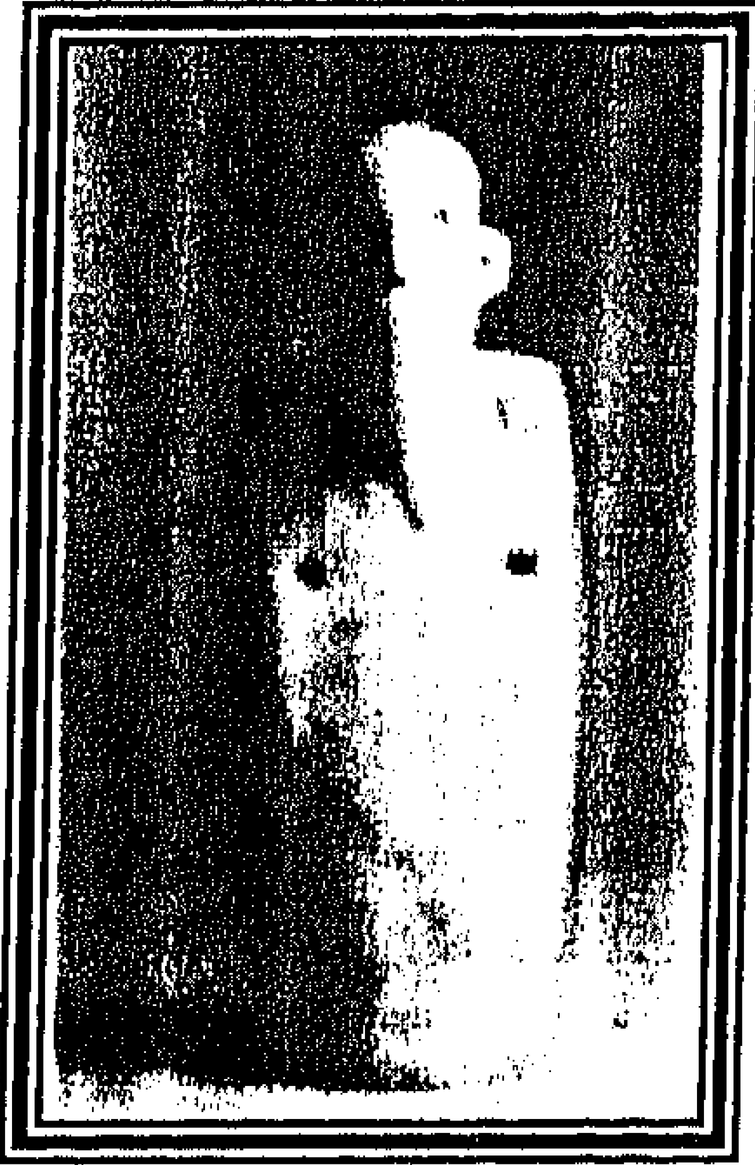
شكل (٥)
زوج من التماسيح على طبق من الفخار – ليون – متحف Guimet – عمرة (نقادة الأولى) .



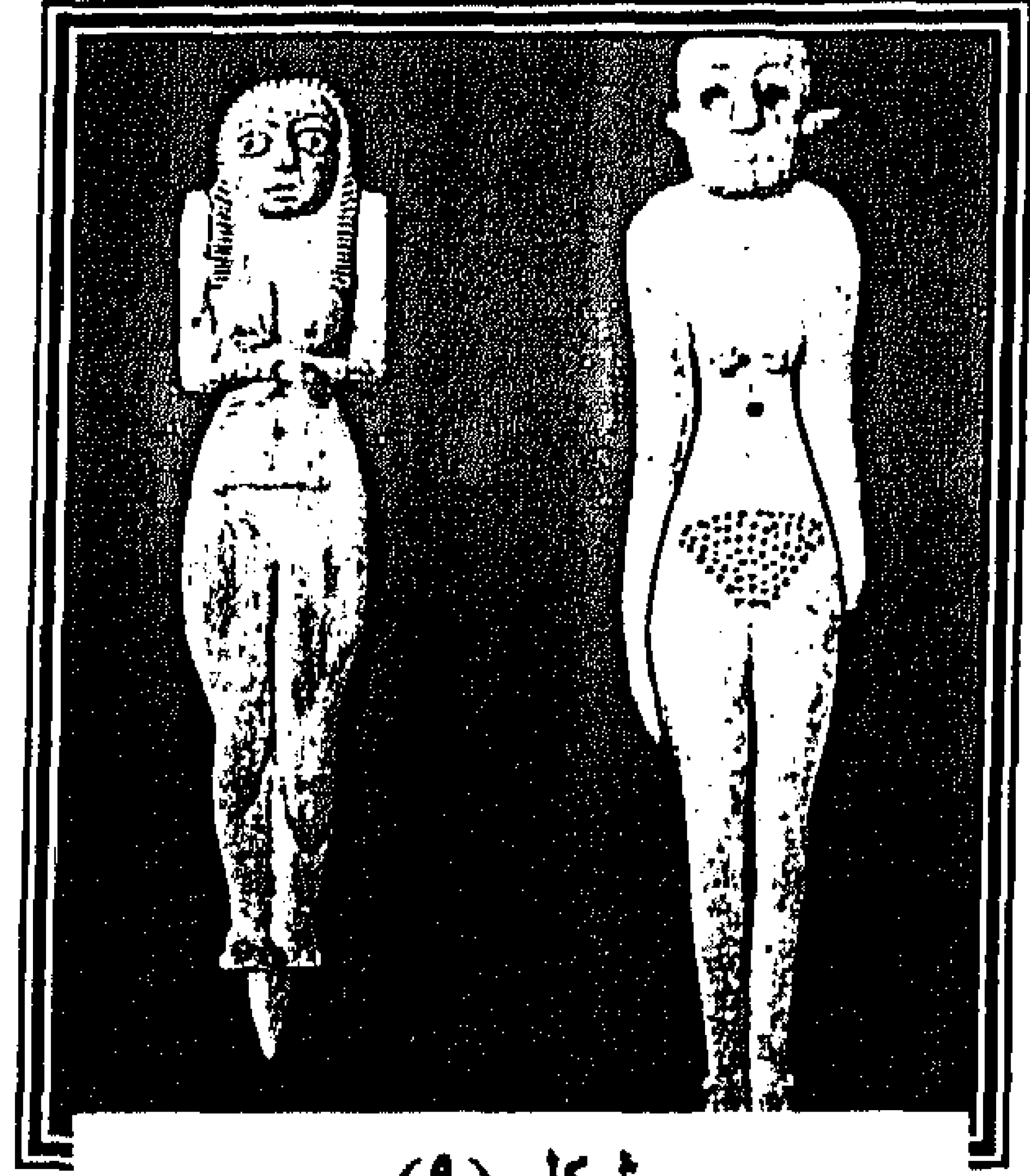
شكل (٦)
أواني من الفخار البني الضارب إلى الحمرة ذات حواف سوداء – المتحف المصري – عمرة (نقادة الأولى) .



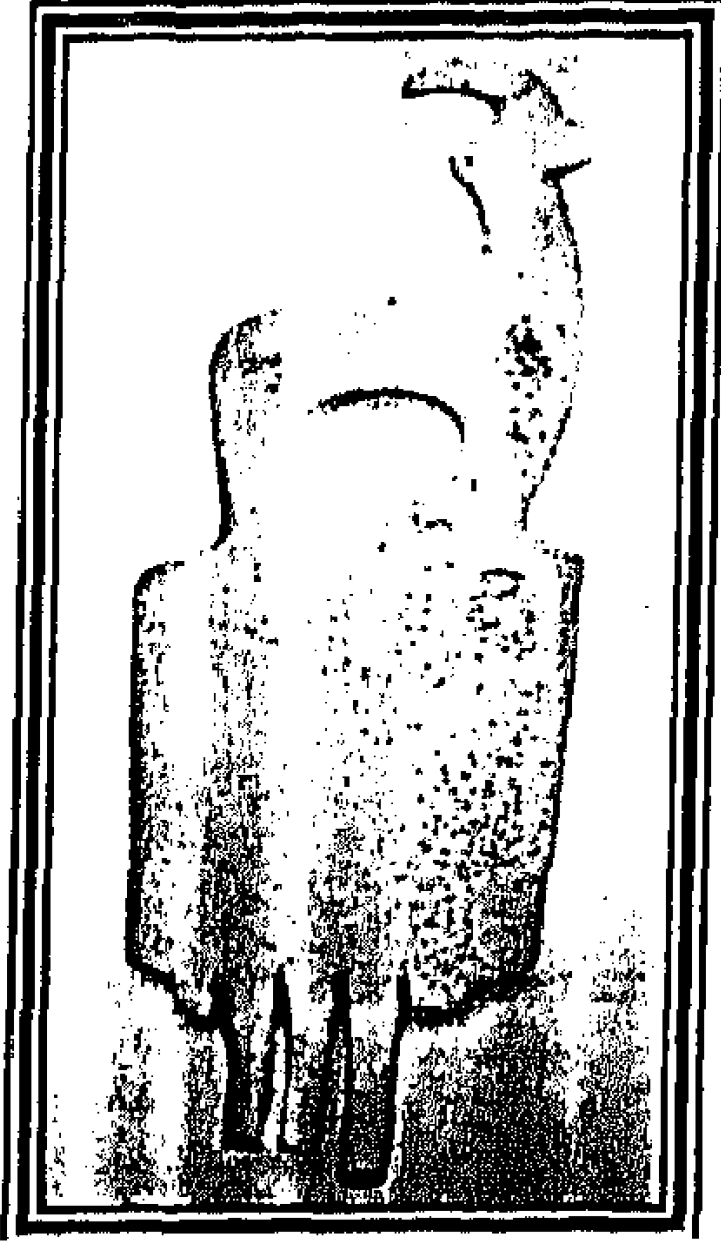
شكل (٧)
طبق من الفخار مرسوم عليه ثلاث من فرس البحر – متحف الفنون الجميلة – بوسطن – عمرة (نقادة الأولى) .



شكل (٨)
تمثال على هيئة رجل ، بدون أقدام أو اكف – ليون – متحف Guimet – نقادة الأولى .



شكل (٩)
تمثالان من العاج على هيئة امرأة – المتحف البريطاني ثروت – نقادة الأولى.



شكل(١٠)
مشط من العاج على هيئة غزال – نقادة الأولى .



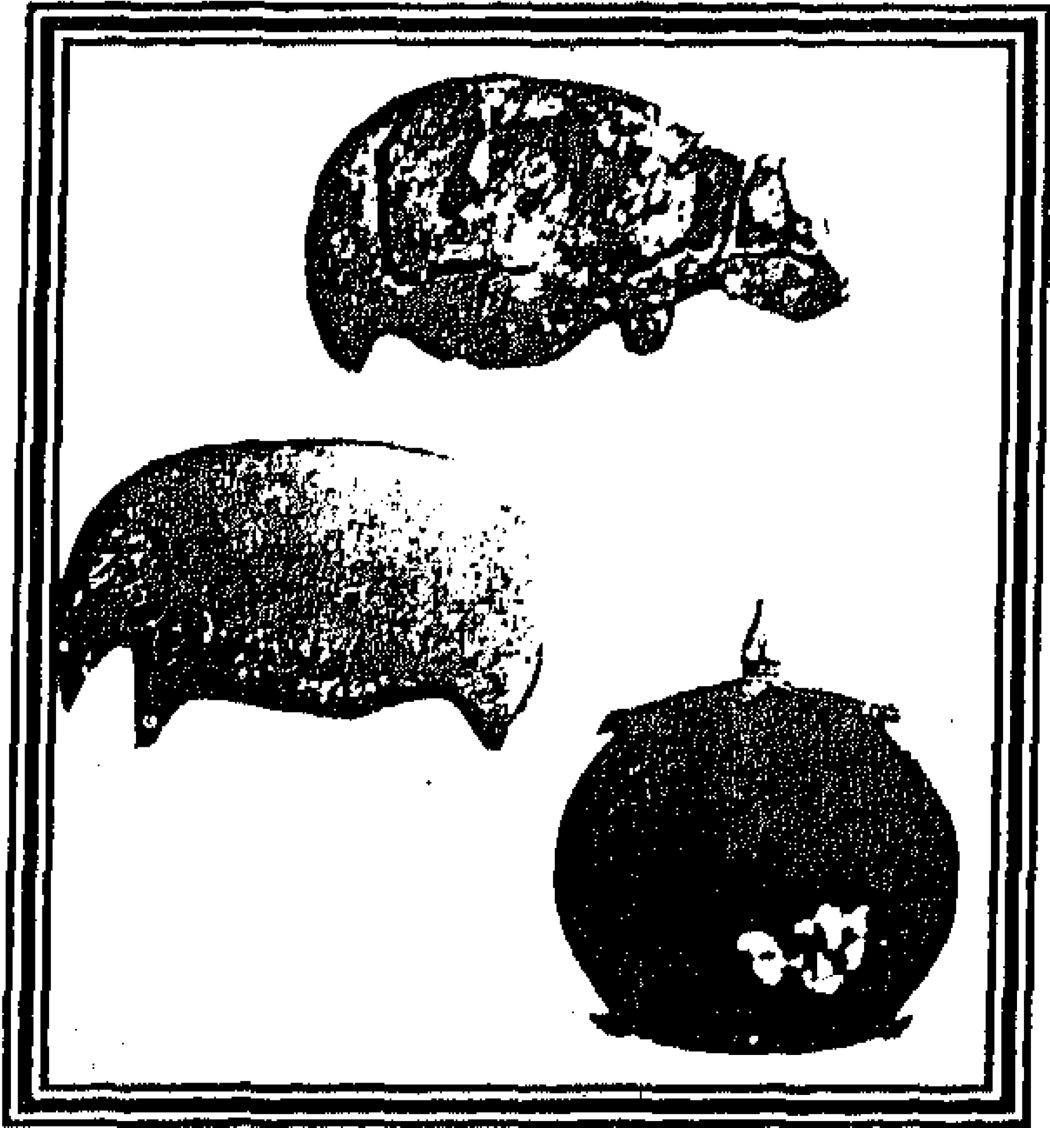
شكل(١١)
أقدم رسم بالألوان على جدران مقبرة تحوى عدد من القوارب ذات أشكال مختلفة بالإضافة إلى عناصر نباتية و حيوانية و آدمية - نقادة الثانية .



شكل(١٢)
اوانى فخارية عليها رسومات حلزونية و عناصر هندسية – متحف المصريات - تورين - نقادة الثانية



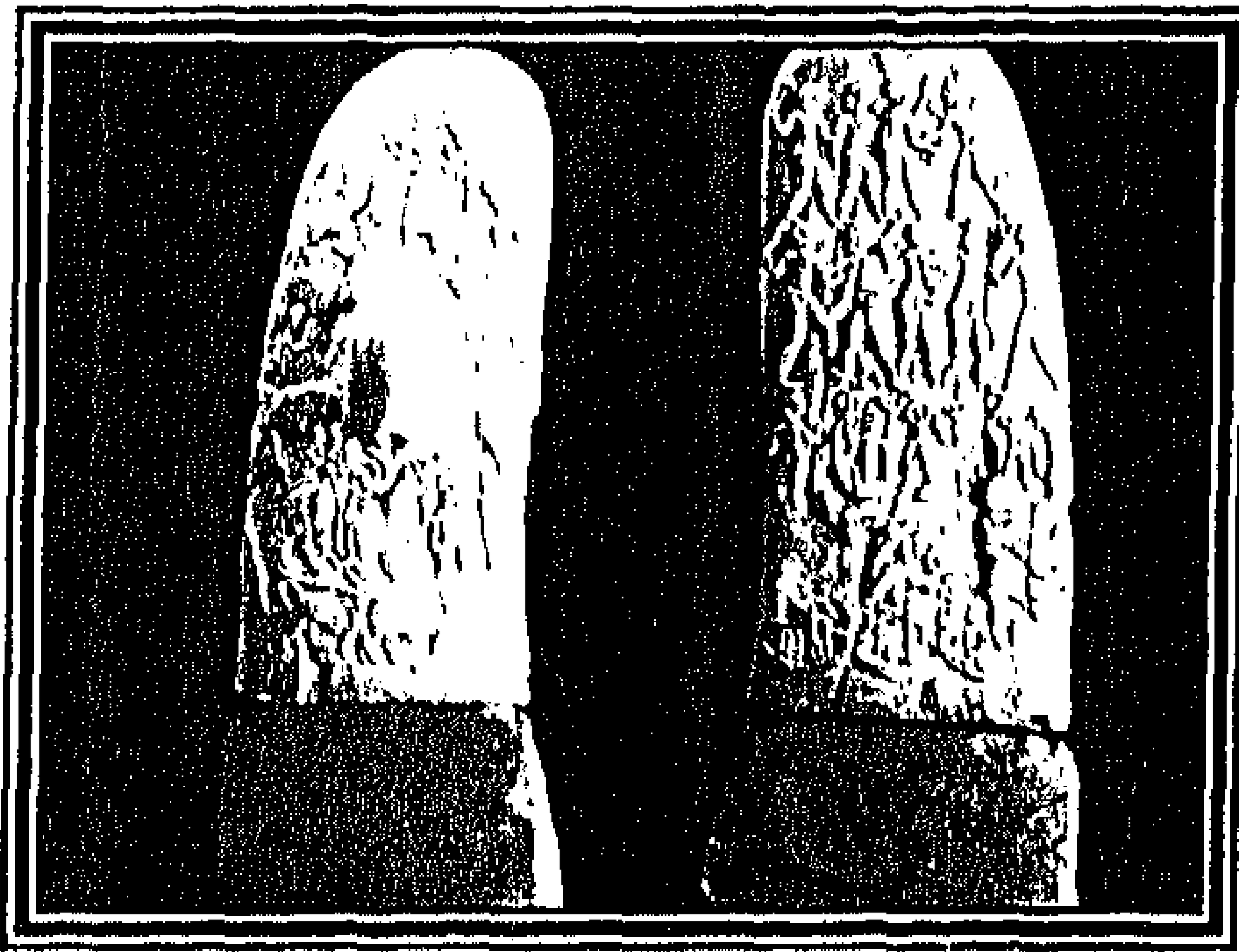
شكل (١٣)
آنيـة فخاريـة تزينهـا سـفن وحولهـا عناصـر آدميـة وحيوانية وهندسية ــ متحف المصريات ــ برلين ــ نقادة الثانية .



شكل(١٤)
مجموعـة من لوحـات الإردواز مـشكلة علـى هيئـة حيوانيـة كفرس البحر والسلحفاة وكانت تـستخدم فـي صـحن الكحـل ومـساحيق الزينـة ــ متحـف المـصريات ــ بـرلين ــ نقـادة الثانية .



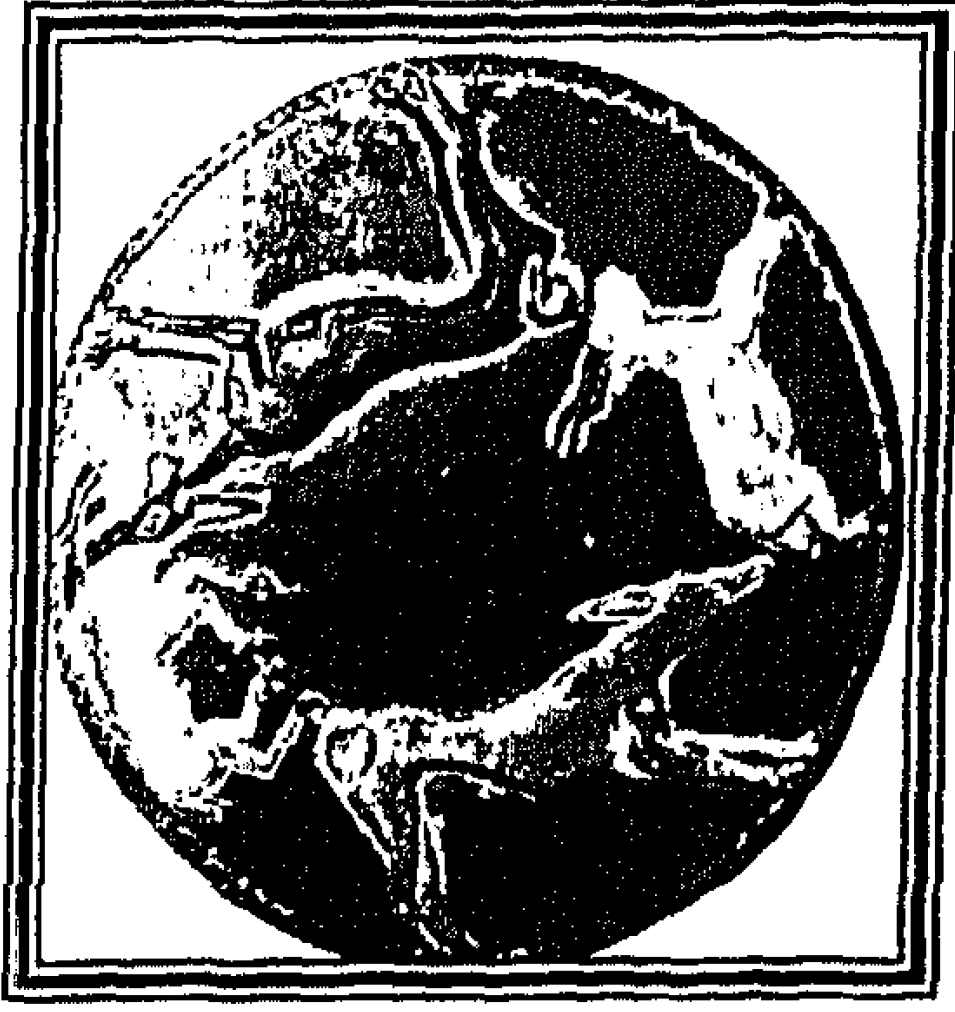
شكل(١٥)
صلاية من الإردواز مرسوم عليهـا أشـكال حيوانيـة متحـف Ashmolean ــ اوكسفورد ــ عصر مـا قبل الأسرات .



شكل(١٦)
مقبض سكين جبل العركى ويوضح فيه سفن متداخلة ــ متحـف اللـوفر ــ بـاريس ــ عصر ما قبل الأسرات .



شكل (١٧)
مشط من العاج – المتحف المصري – الأسرة الأولى - العصر العتيق .



شكل (١٨)
قرص من مقبرة حماكا بسقارة من الحجر المطعم ، وقد مثل عليه كلبان في اثر غزالين يطاردهما ويقعان عليهما – المتحف المصري- الأسرة الأولى – العصر العتيق .



شكل (١٩)
وجه من لوح " نعرمر " – المتحف المصري – الأسرة الأولى- العصر العتيق .



شكل (٢٠)
وجه من لوح " نعرمر " – المتحف المصري – الأسرة الأولى- العصر العتيق .



شكل (٢١)
تمثـال يمثـل " بيبـى الثـاني "
على حجر أمه " إيزيس " –
سـقارة – متحـف بـروكلين –
نيويورك – الأسرة السادسة
– الدولـة القديمـة .



شكل (٢٢)
تمثـالا الأميـر " رع حوتـب "
وزوجتـه – المتحـف المصري
– الأسـرة الرابعـة – الدولـة
القديمة .



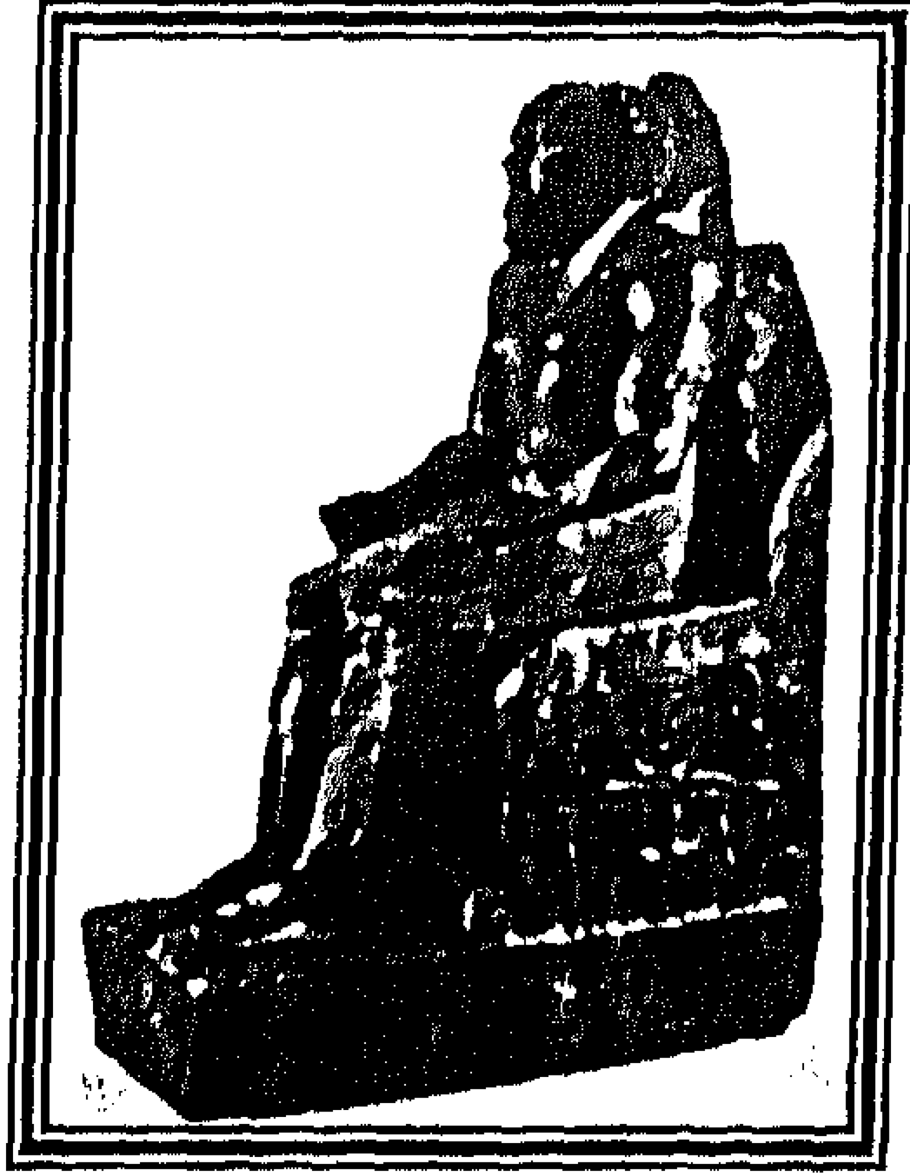
شكل (٢٣)
تمثـال مـن الحجـر الجيـري
للأميـر " حـم اون " –
متحـــف Pelizaeus –
Hildesheim – الأســرة
الرابعة – الدولة القديمة .



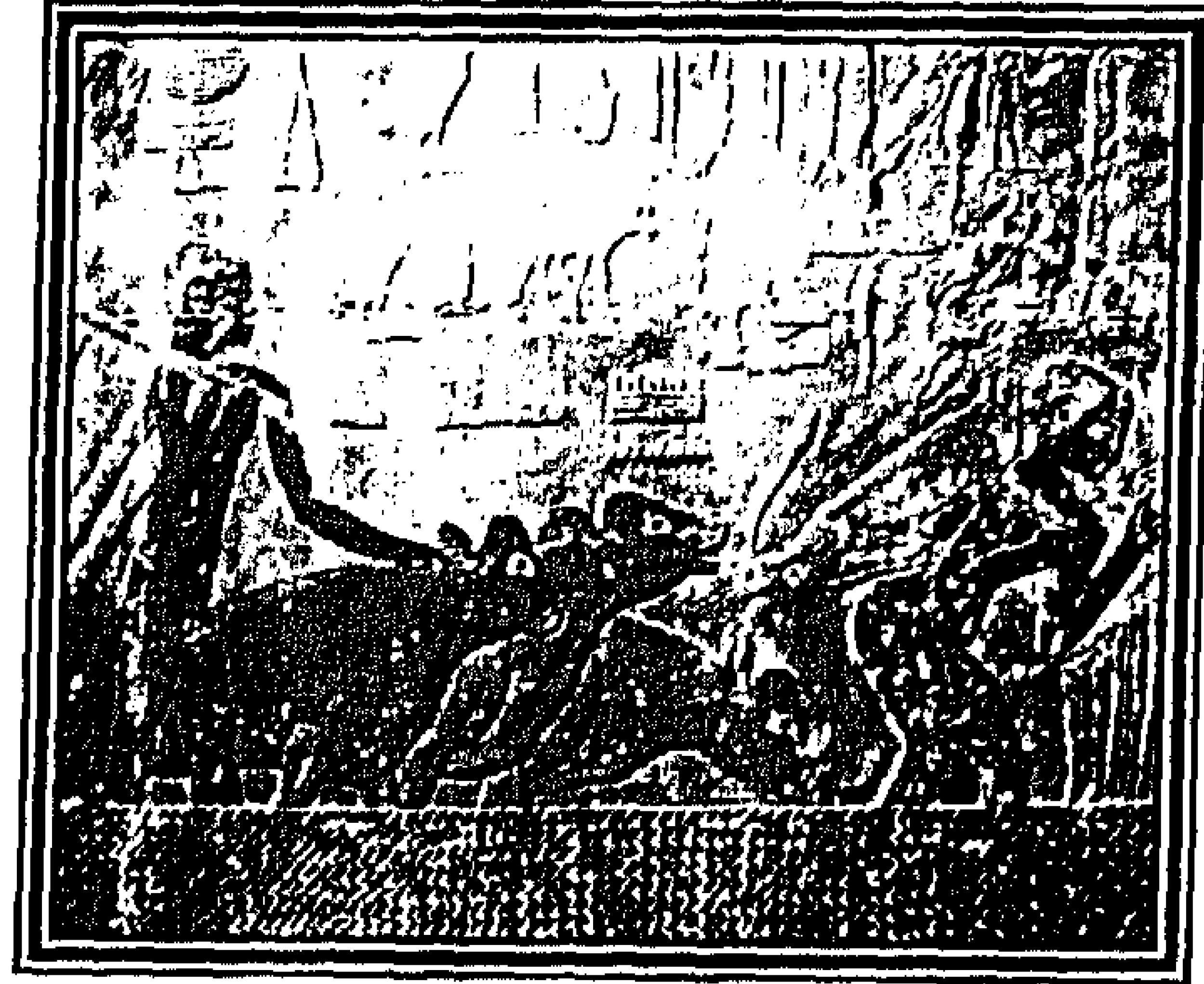
شكل (٢٤)
تمثال يمثل الكاتب القرفصاء ،
على ركبتيه صحيفة أو لفافة
بـردي – المتحف المـصري –
الأسـرة الخامـسة – الدولـة
القديمة .



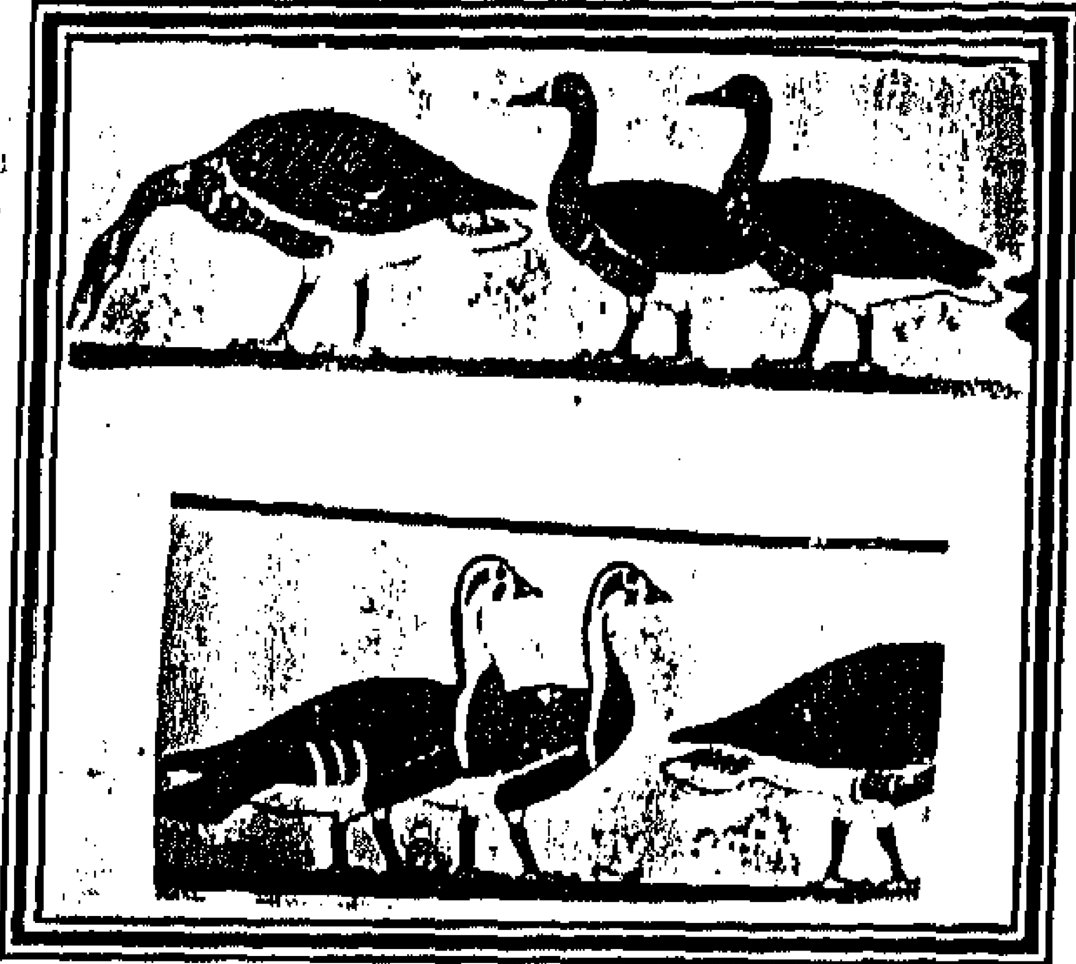
شكل (٢٥)
تمثال صغير من الخشب لإحدى الخادمات – متحف اللوفر – الدولة القديمة .



شكل (٢٦)
تمثال من حجر الديوريت يمثل الملك " خفرع " – المتحف المصري – الأسرة الرابعة – الدولة القديمة.



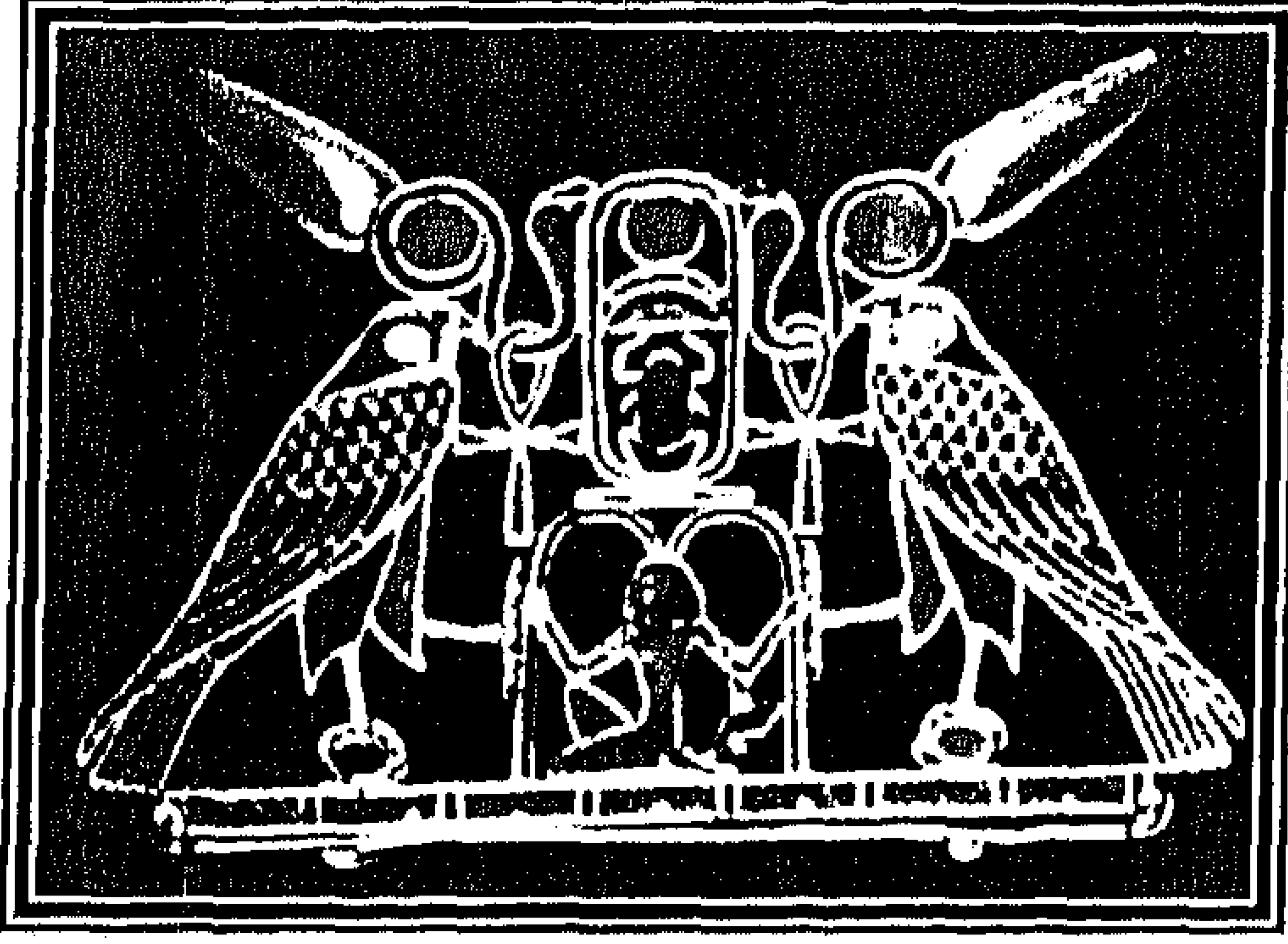
شكل (٢٧)
عبور الترعة – مقبرة " تى " – سقارة – الأسرة الخامسة - الدولة القديمة .



شكل (٢٨)
إوز ميدوم – مقبرة " ايتيت " – ميدوم (بنى سويف) – المتحف المصري – الأسرة الرابعة – الدولة القديمة .



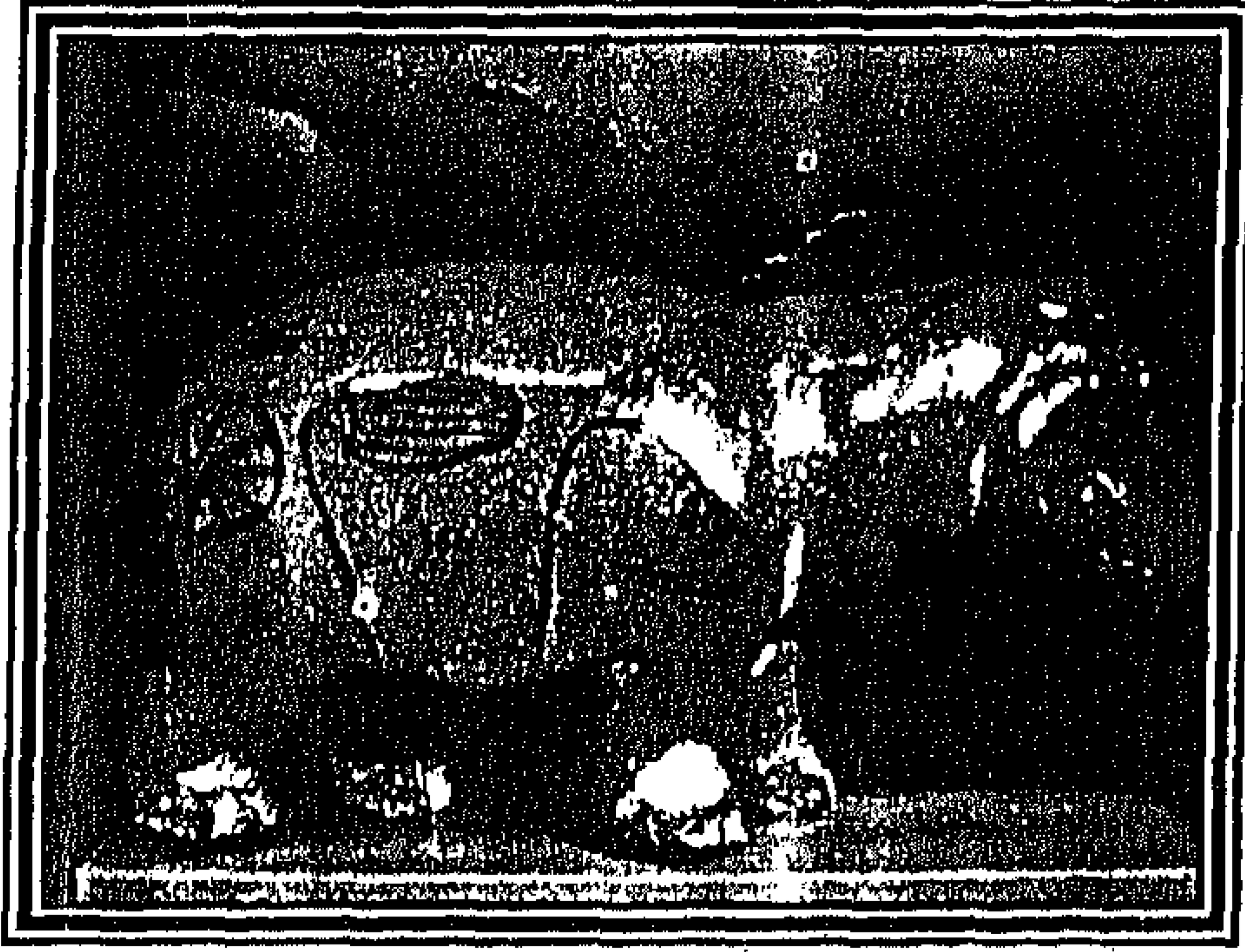
شكل (٢٩)
قلادة للأميرة " ميريت " – دهشور المتحف المصري – الأسرة الثانية عشرة – الدولة الوسطى .



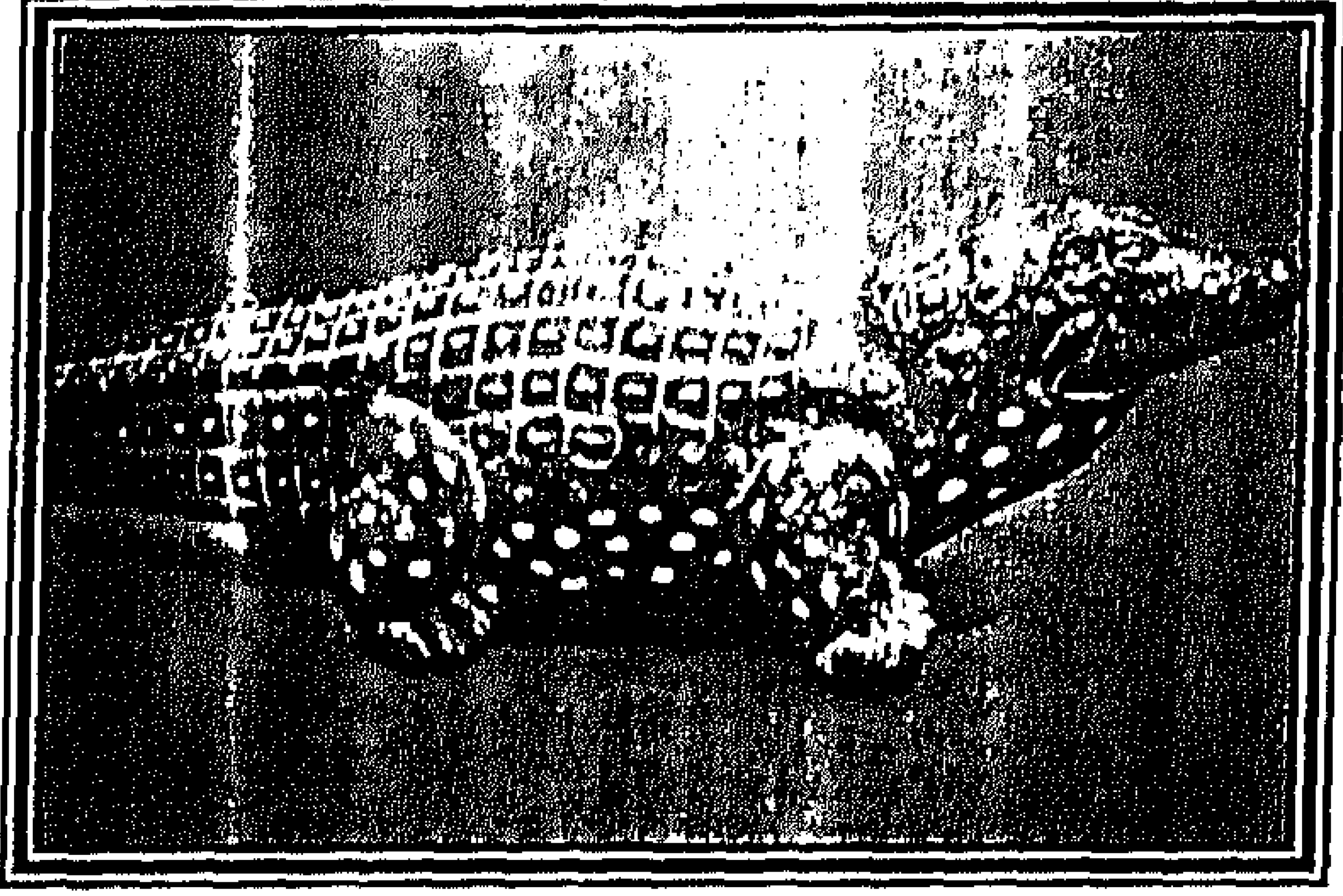
شكل (٣٠)
قلادة – اللاهون – متحف العاصمة للفن – نيويورك – الأسرة الثانية عشرة – الدولة الوسطى .



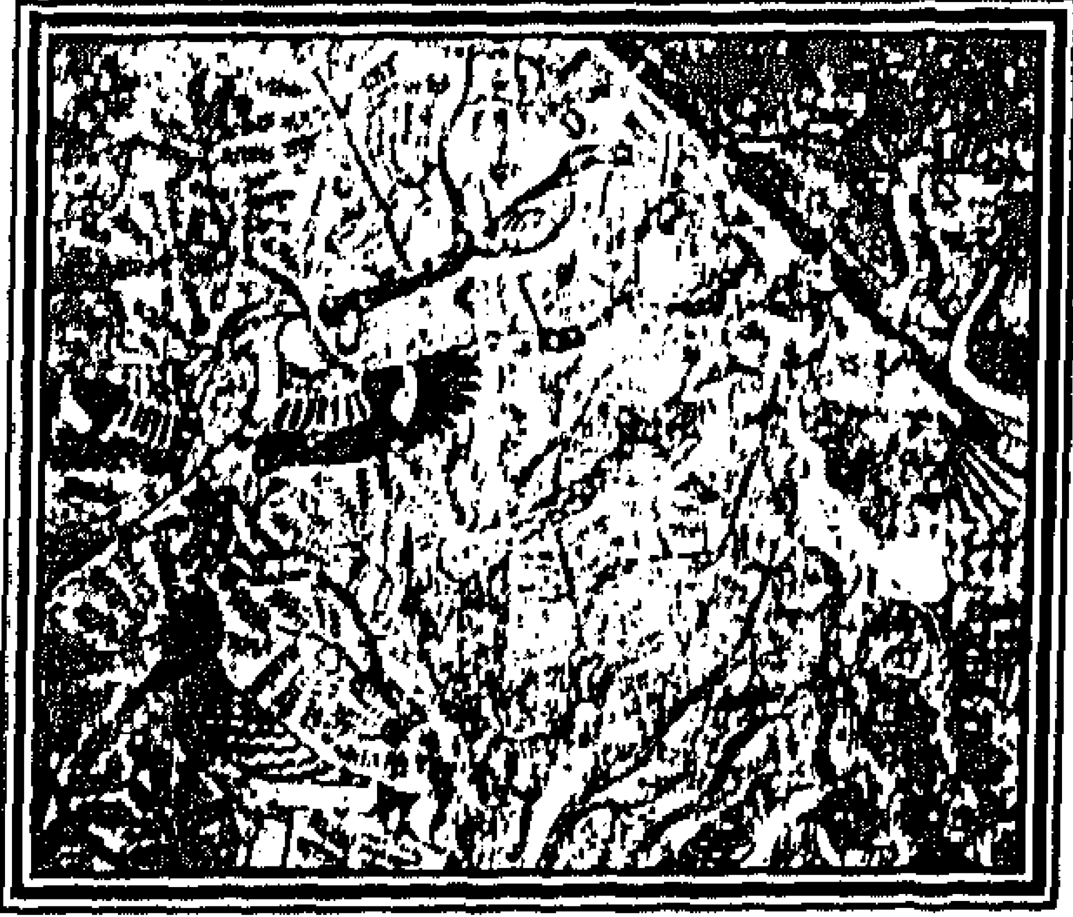
شكل (٣١)
تمثال حاملة القربان تحمل الخبز والجعة والطيور من الخشب المجصص الملون – مقبرة " مكت رع " الدير البحري – طيبة – المتحف المصري – أواخر الأسرة الحادية عشرة – الدولة الوسطى .



شكل (٣٢)
فرس النهر مصنوع من القيشاني المزجج ، وقد رسمت أزهار البشين على جسمه باللون الأسود لتصوير مناقع البردي التي يعيش فيها – طيبة – الدولة الوسطى .



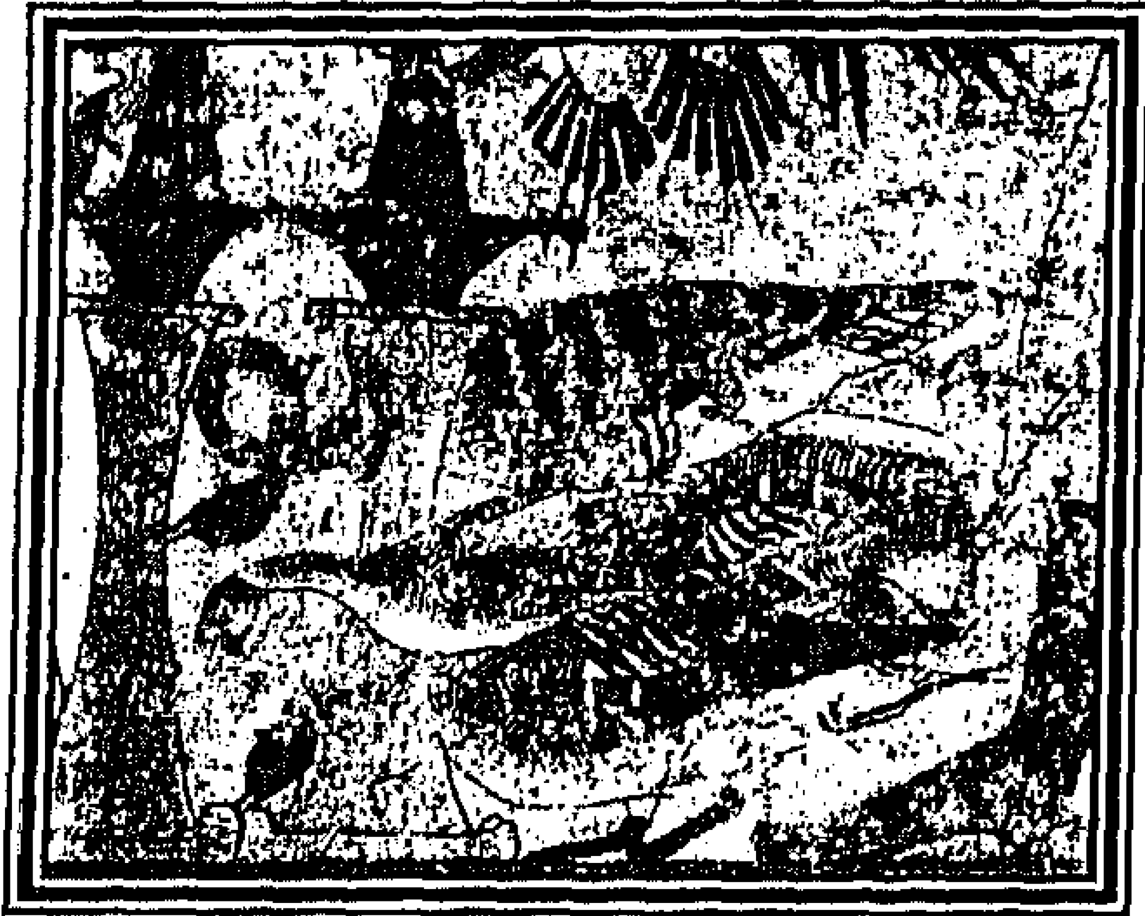
شكل (٣٣)
تمثال لتمساح من البرونز مطعم بالذهب ـ الأسرة الثانية عشرة ـ الدولة الوسطى .



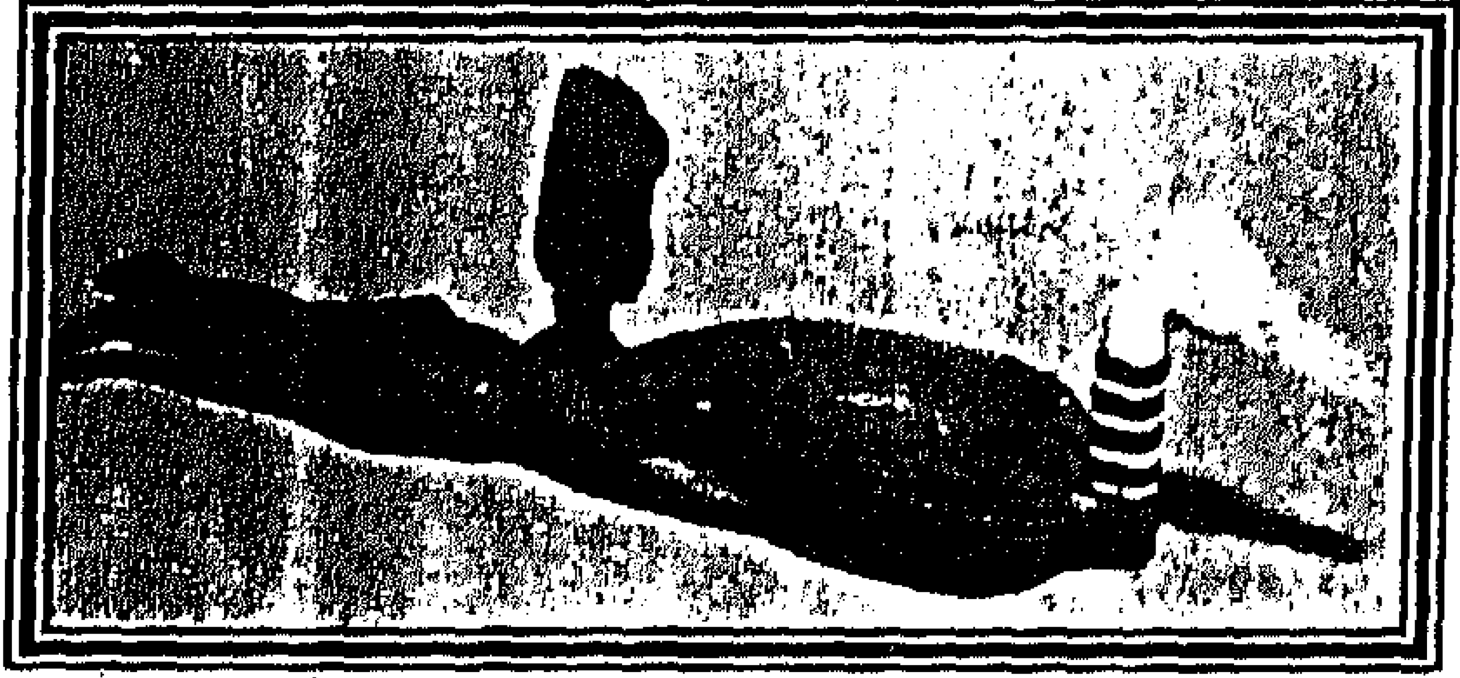
شكل (٣٤)
طيور على شجرة السنط ـ مقبرة " خنمحوتى " ـ بنى حسن ـ طيبة ـ الأسرة الثانية عشرة ـ الدولة الوسطى .



شكل (٣٥)
تصوير يمثل بعض الغزلان يرعاها فلاحين ـ مقبرة " خنمحوتى " ـ بنى حسن ـ طيبة ـ الأسرة الثانية عشرة ـ الدولة الوسطى .



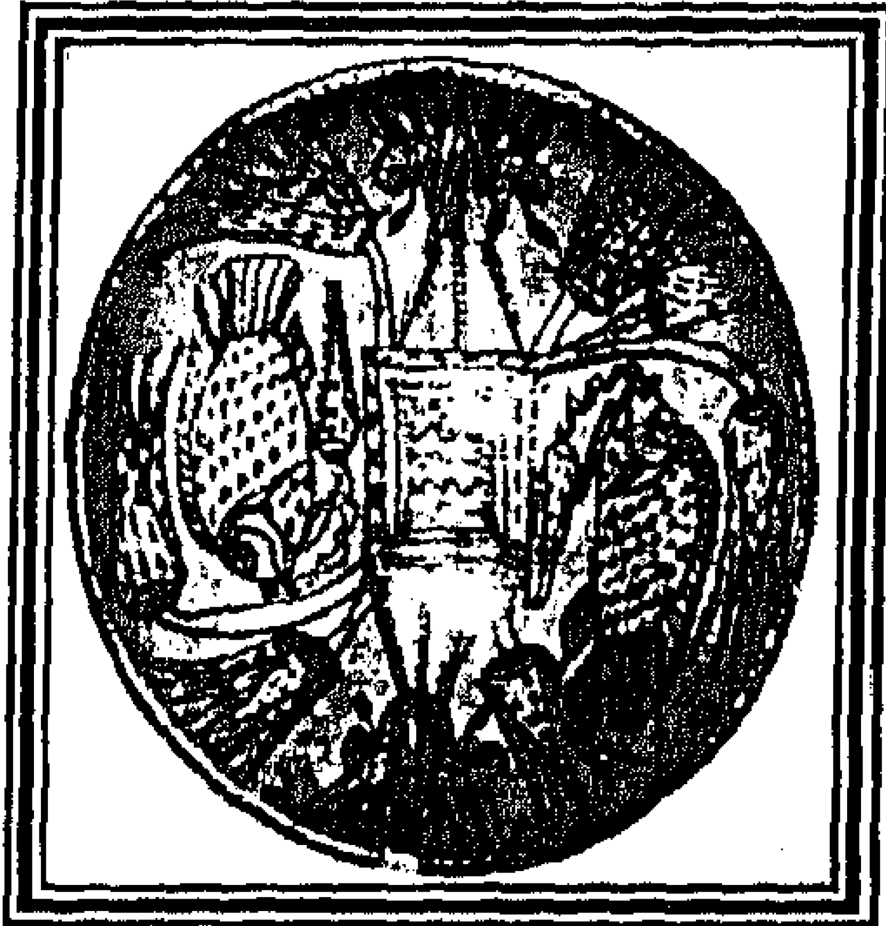
شكل (٣٦)
تصوير يمثل بعض البط ـ مقبرة " خنمحوتى " ـ بنى حسن ـ طيبة ـ الأسرة الثانية عشرة ـ الدولة الوسطى .



شكل (٣٧)
ملعقة مسحوق على شكل إوزة بطنها يمثل معلقة وجناها غطاءها ، ومقبضها فتاة عارية تدفع أمامها الإوزة على صفحة الماء – متحف اللوفر – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .

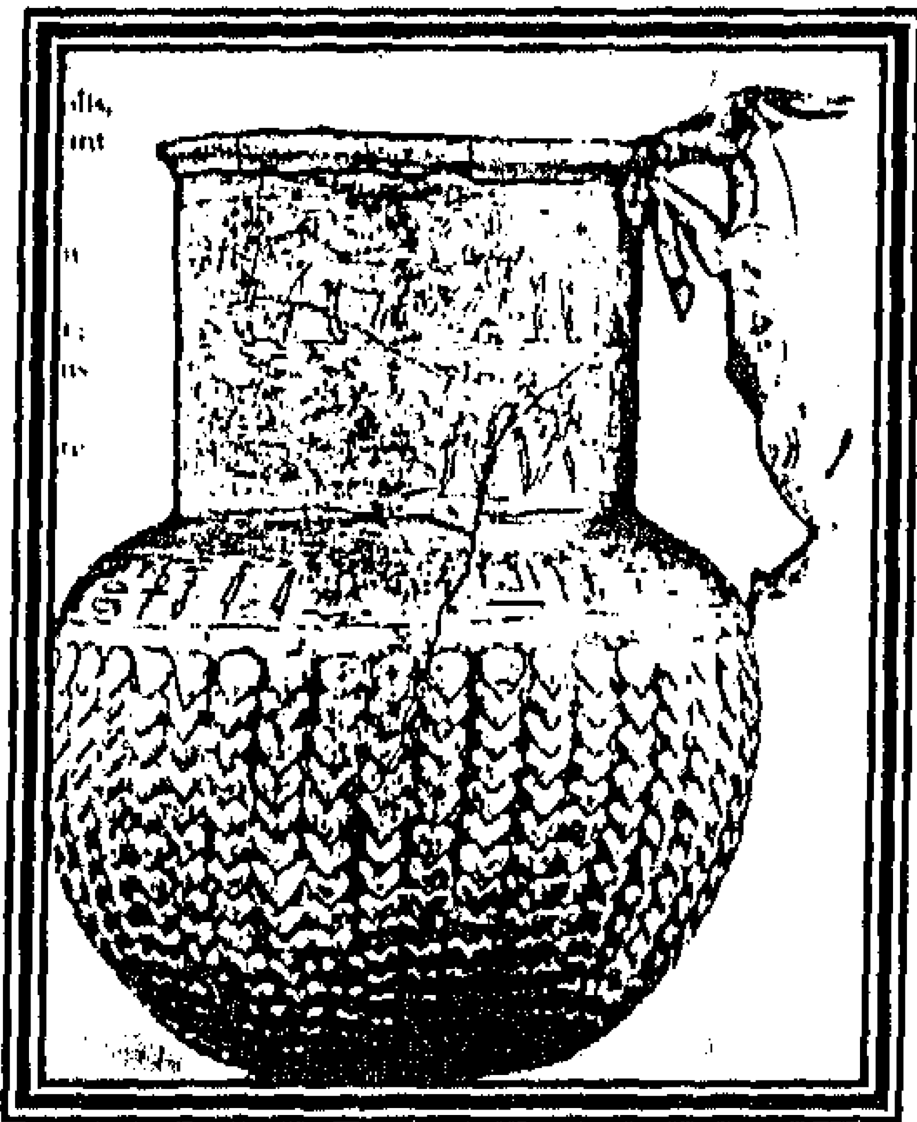


شكل (٣٨)
مشط يحليه شكل وعل مستدير القرنين يجثو على رجليه الأماميتين فوق حافة المشط – متحف اللوفر – الدولة الحديثة .

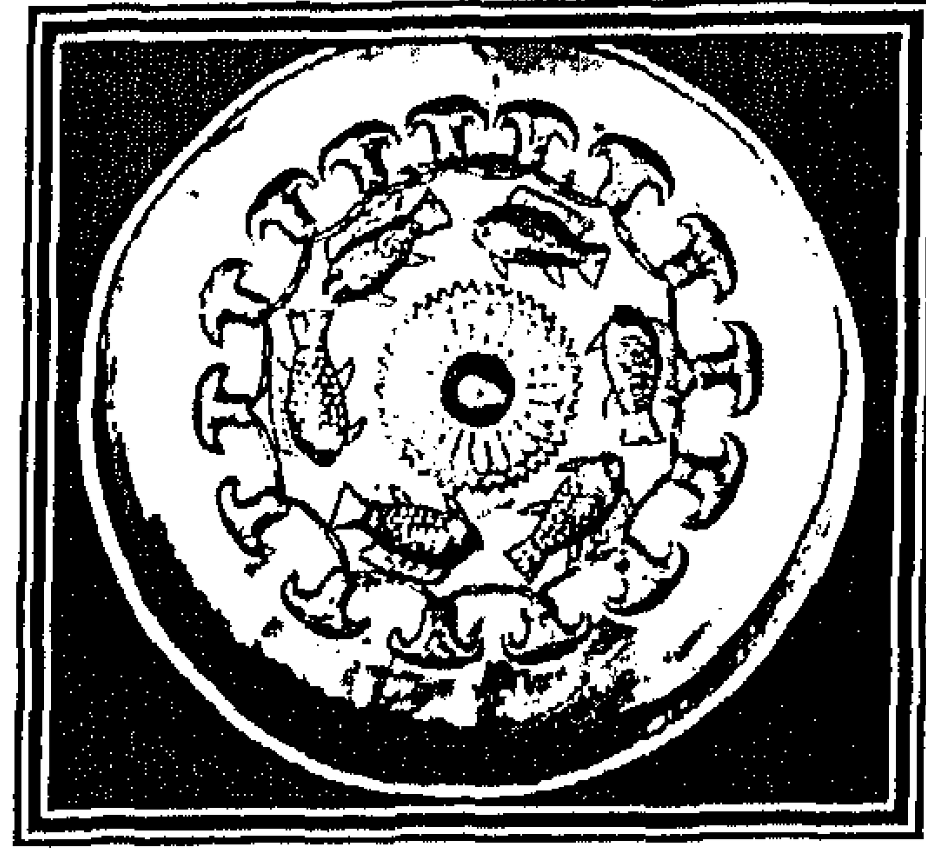




شكل (٣٩)
طبق ازرق من الخزف – الدولة الحديثة .



شكل (٤٠)
إناء فضي ذو مقبض ذهبي على هيئة عنزة – الزقازيق – المتحف المصري – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



شكل (٤١)
كاس ذهبية أهداها " تحتمس الثالث " إلى قائد جيشه " تحوتى " مكافأة له على انتصاره على " خاتى " - متحف اللوفر - الأسرة الثامنة عشرة - الدولة الحديثة .



شكل (٤٢)
مسند عرش " توت عنخ آمون " الذهبي منقوش عليه صورة الملك وزوجته - المتحف المصري - الأسرة الثامنة عشرة - الدولة الحديثة .



شكل (٤٣)
قناع " توت عنخ آمون " الجنائزي من الذهب ، وكان يغطى راس مومياء الملك - المتحف المصري - الأسرة الثامنة عشرة - الدولة الحديثة .



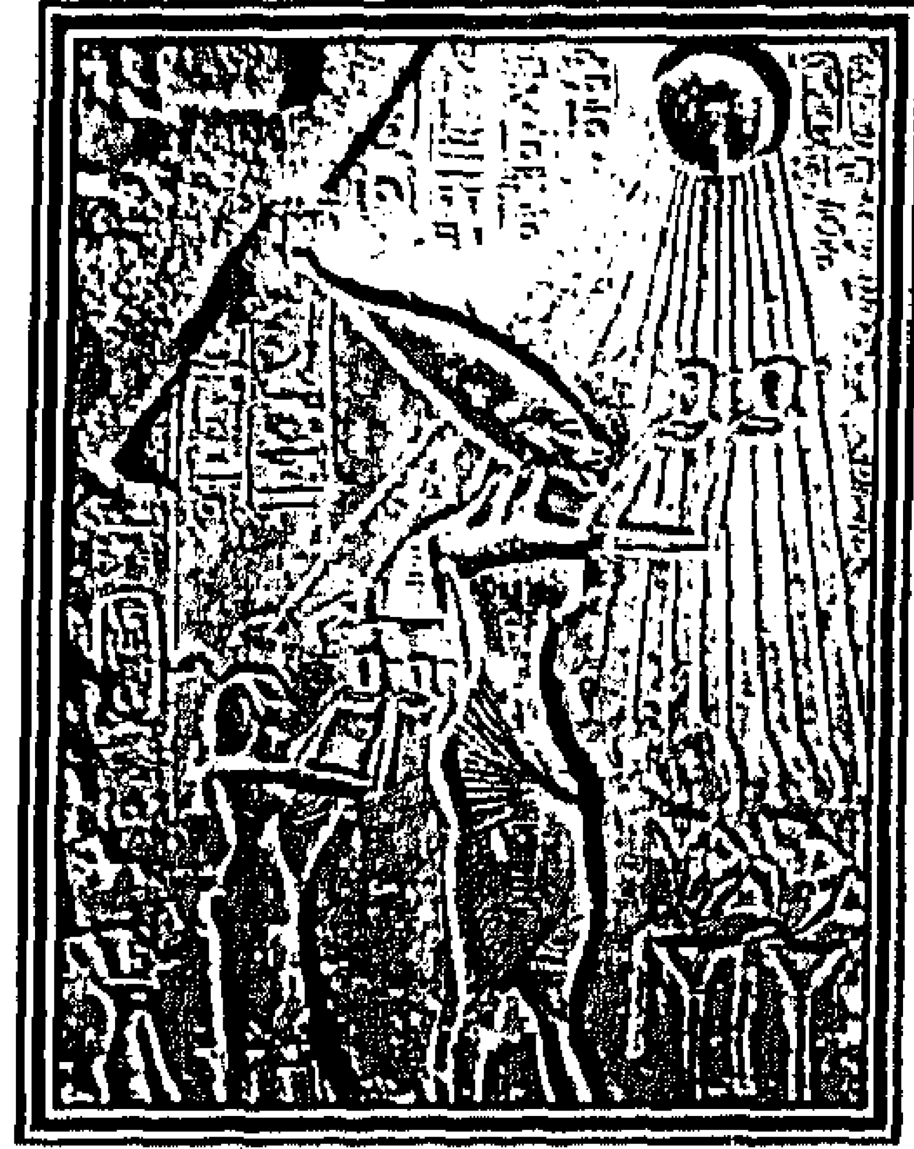
شكل (٤٤)
مقبرة " توت عنخ آمون " - المتحف المصري - الأسرة الثامنة عشرة - الدولة الحديثة .



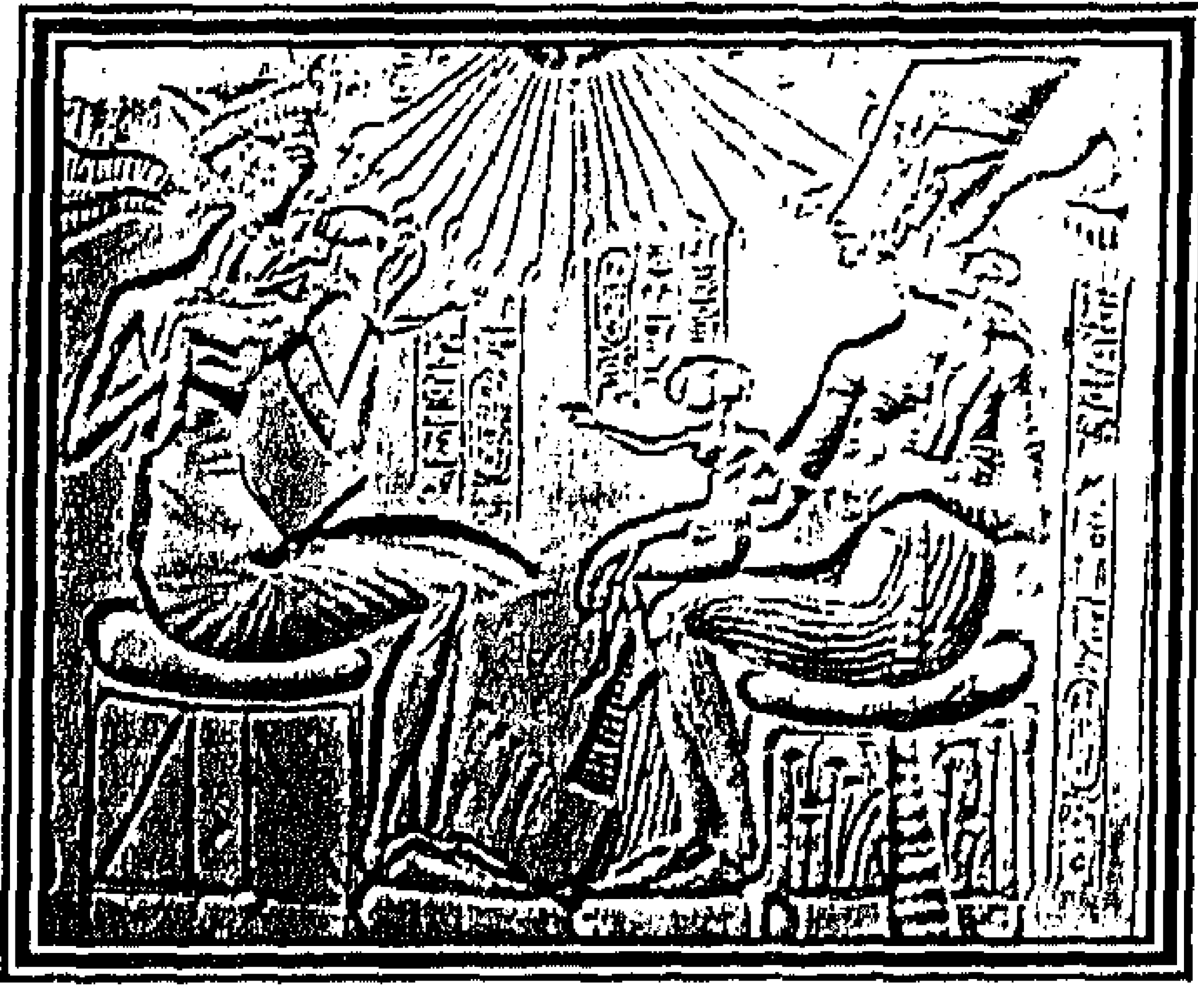
شكل (٤٥)
تمثال من البرونز للسيدة " تكوسشت " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (٤٦)
جزء من الوجه يمثل الاتجاه لتغليظ الشفاه الذي تميز به فنان هذا العصر – متحف العاصمة للفن – نيويورك – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



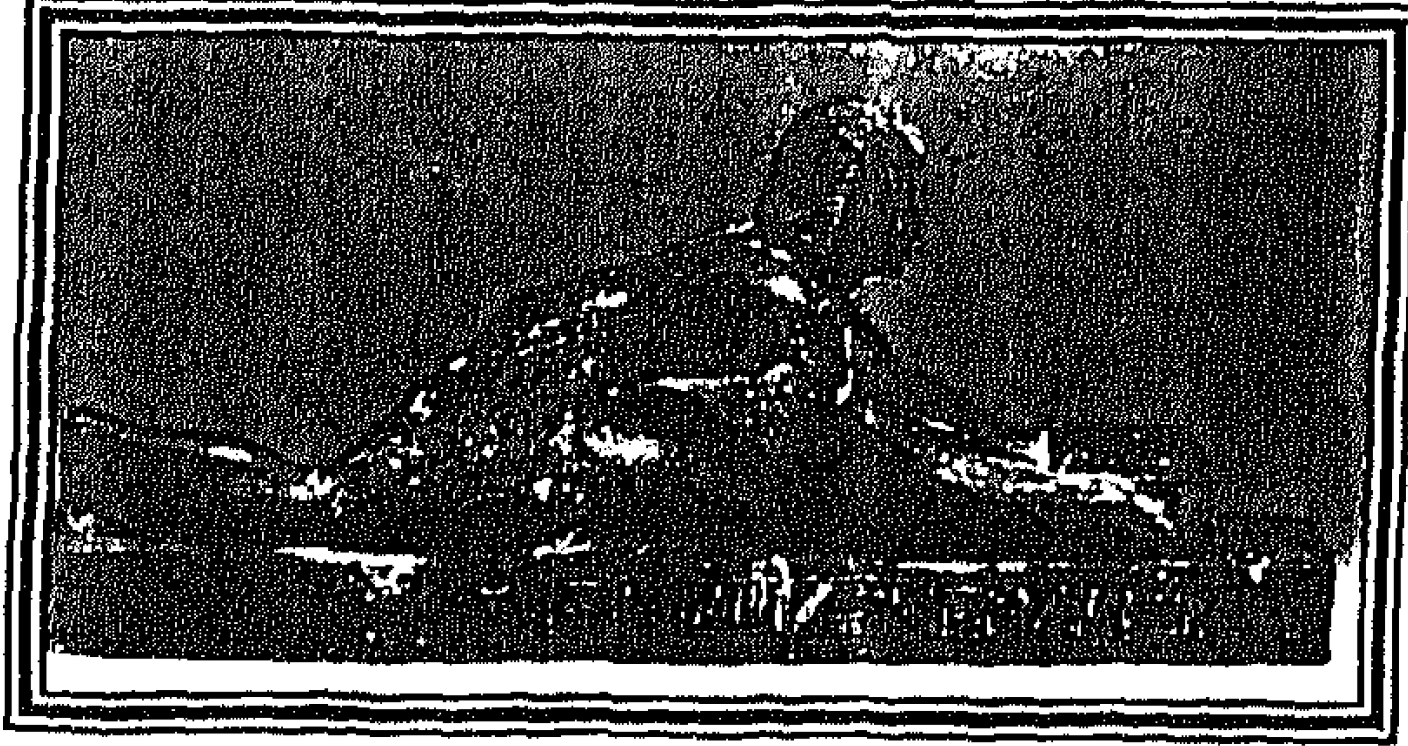
شكل (٤٧)
" اخناتون " مع أسرته – زوجته " نفرتيتي " وابنته " ميريت آتون " – يقدمون القرابين للإله " آتون " – تل العمارنة – المتحف المصري – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (٤٨)
قرص الشمس تنتشر منه الأشعة على الملكين " اخناتون " و " نفرتيتى " من الحجر الجيري – متحف المصريات – برلين – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (٤٩)
عازف القيثارة الضرير – مقبرة " با اتون ام حات" – متحف ليدن – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (٥٠)
تمثال لرمسيس الثاني يقرب قربانا أمام الإله " آمون " – متحف القاهرة – الدولة حديثة .



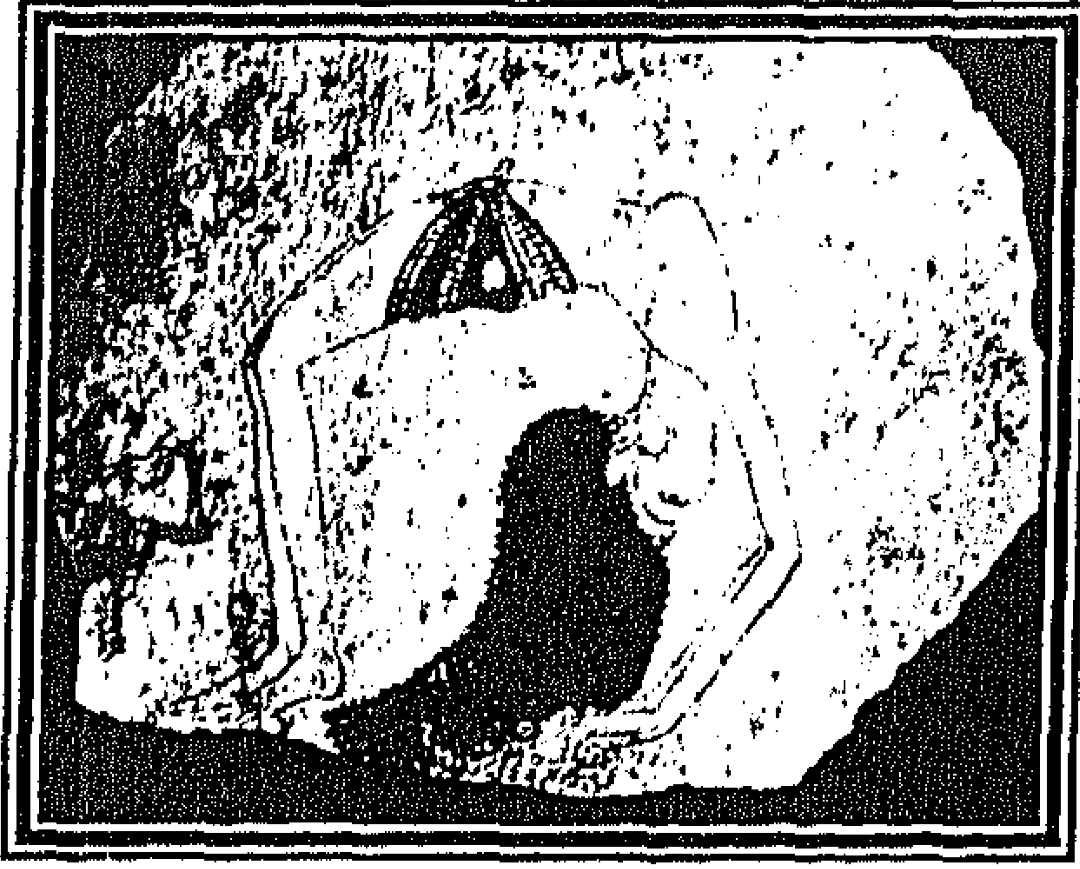
شكل (٥١)
تمثال صغير من البرونز للملكة " كارو معم " – متحف اللوفر – الأسرة الثانية والعشرون– عصر الانتقال الثالث .



شكل (٥٢)
قطف الكروم – مقبرة " نخت " – مقابر الأشراف بالقرنة – طيبة – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (٥٣)
تصوير جداري يمثل النبيل وهو يصطاد الطيور بعصا الصيد المعقوفة – مقبرة " نب امون "– طيبة – المتحف البريطاني – الأسرة الثامنة عشرة– الدولة الحديثة .



شكل (٥٤)
لخفة " اوستراكا " صورت عليها راقصة – متحف " تورينو " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



شكل (٥٥)
صيد السمك وقنص الطيور – مقبرة " نخت " – طيبة – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



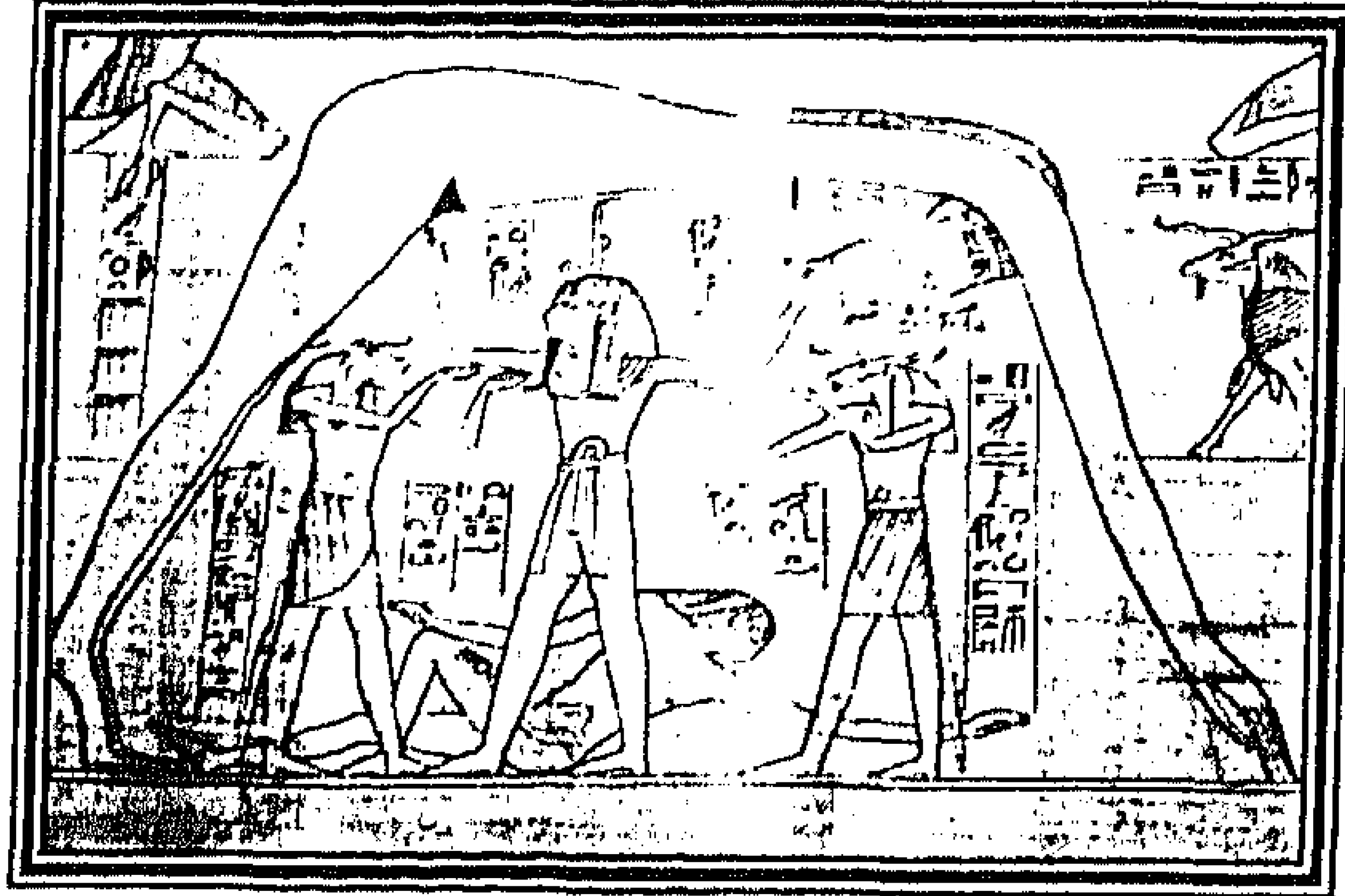
شكل (٥٦)
ابنتا " اخناتون " – تل العمارنة – متحف أشمول بأكسفورد – الأسرة الثامنة عشرة– الدولة الحديثة .



شكل (٥٧)
منظـــر علــى احــد جوانــب صندوق " توت عنخ آمون " يمثلـــه وهـــو يحـــارب الآســـــيويين – المتحــــف المـــصري – الأســـرة الثامنـــة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (٥٨)
البقـرة " حتحـور " الـه السماء ، يرفعهـا فـي الوسـط " شـو " الـه الـهواء، وقد تخيل المصري القديم بطـن البقـرة أفقـا ذا نجـوم عـدة - الأســـرة الحاديــة والعـــشرون – عصر الانتقال الثالث.



شكل (٥٩)
آلهـة الـسماء علـى شكل امـرأة تنحنـي علـى الأرض مستندة إلـى الإلـه " شـو" الـه الـهواء ، وراقـدا فـي الأسـفل الـه الأرض " جـب " – الأسـرة الحاديـة و العشرين– عصر الانتقال الثالث .

الفصل الثاني

دراسة تاريخية فنية للمشاهد الأسطورية المصورة

عبر عصور الفن المصري القديم

- مقدمة
- تعريف الأسطورة
- الأساطير و الآلهة في مصر القديمة وارتباطها بالعقيدة

أولا : أساطير الخلق و نشأة الكون في أهم المراكز الدينية بمصر القديمة

١- مذهب عين شمس (ايونو) لنشأة الكون

٢- مذهب الأشمونيين (ونو) لنشأة الكون

٣- مذهب منف لنشأة الكون

٤- مذهب طيبة لنشأة الكون

ثانيا : الأساطير الشمسية

١- أسطورة الولادة اليومية للشمس

٢- أسطورة رحلة رب الشمس عبر السماء والعالم السفلى طبقا لـ :

أ – كتاب الامىدوات

ب- كتاب البوابات

ج- كتاب الأرض

د- كتب السماوات

هـ- كتاب الكهوف

ثالثا : الأسطورة الأوزيرية

١- موت أوزير و بعثه

٢- تنشئة حور في أحراش الدلتا

٣- الصراع بين حور وست

رابعا : أساطير متنوعة

١- أسطورة هزيمة عبب " أبو فيس "

٢- أسطورة هلاك البشر

مقدمة :

إن الأسطورة هي أقدم المؤثرات على الحضارة الإنسانية ، وهي لا تنفصل عن اللغة والفن و الفكر في صورته القديمة ، وبدراستها تتكشف لنا بعض أنماط السلوك الفطري وعادات الشعوب ، فهي تعد ملكة من ملكات الشعوب البدائية ، والتي تشكلت في ضوء نظرتهم إلى الكون .

ومنذ كانت الأسطورة ومنذ عرفت فهي فكرة وخيال : للخيال فيها حظ اكبر يكاد يطغى على حظ الفكرة ، فهي نوع من الإبداع الفكري في ثوب خيالي .

فالأساطير التي تتوارثها الأجيال إنما هي قوة ثقافية تمتزج مع معتقدات المجتمع ، فالأسطورة وهي تنطوي على عناصر خرافية ، ممتزجة فيها الخيالات مع المواقف اللاشعورية ترجع في نشأتها إلى أزمنة بعيدة يتعذر تحديدها ، غير أن ترسباتها تظهر في العالم الحديث بطريقة عفوية (١).

ورغم أن الأساطير تروى عادة قصصا لأبطال فوق مستوى البشر يصارعون الآلهة، بل وأحيانا يتفوقون عليهم ، ورغم ما تحويه من عناصر خرافية ، إلا أنها محصلة خيال الإنسانية وذكائها في نفس الوقت ، فأية نظرة عميقة إلى أية أسطورة من الأساطير القديمة لتكشف عن اثر الفكر والرأي فيها .

وعلى هذا فالأسطورة المصرية القديمة وإن بدت في مظهرها أنها خيال فقد كانت في باطنها تعبير عما يضطرب في النفوس من رأى وفكر وتجربة (٢)، فهي بصفة عامة تعتبر جزء من تكوين عقلية المصري القديم .

ورغم نظرة البعض لها في السابق على أنها مجموعة من الخرافات والأفكار المشوشة ، إلا إنها الآن تعد موضوعا جديرا بالتقدير ، على أساس أنها دعامة الحضارة الإنسانية والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة ، ومنها ينبع الفن والتاريخ .

---

(١) محسن محمد عطية : " الفن والحياة الاجتماعية "- مرجع سابق - ص ٨٦ .
(٢) ثروت عكاشة : "تاريخ الفن (الفن المصري ١) " - مرجع سابق - ص ١٧٨ .

تعريف الأسطورة :

اختلف تعريف الأسطورة اختلافا بينا ، مما أوجب للتعرف على مفهوم الأسطورة الصحيح طرق أبواب بعض العلوم المختلفة مثل علم النفس وعلم الانثروبولوجيا Anthropology ، وكذلك معرفة أراء بعض المفكرين الذين يهتمون بهذا الموضوع ، كذلك التعرض لمفهوم الأسطورة من خلال تعريفات دوائر المعرفة العربية والغربية لنتلمس رؤية كل منها لمفهوم الأسطورة الذي قد يتشابه أحيانا ويختلف أحيانا أخرى .

الأسطورة هي القصة التي يسرد فيها الإنسان ما يتخيله عن معبوداته ، كيف تعيش وكيف تتعامل ، ويجب ألا ننسى أن ما يتخيله الإنسان عن معبوداته إنما يستمده من واقع حياته ومن عناصر بيئته [١].

فهي ليست مجرد حكاية خرافية بل هي منهج فكرى استخدمه الإنسان القديم ليعبر فيه عن نظرته في الكون[٢] ، وبين كونها قصة لها أبطال خياليون وبين أنها خرافة تتعدد التفسيرات لها والتعريفات الخاصة بها .

فنرى في تفسير كلمة الأسطورة حسب تعريف قاموس أكسفورد لها أن الأسطورة تعرف بأنها مجرد قصة خيالية تتضمن أشخاصا خارقين للطبيعة وأفعالا وأحداثا ، وتجسد فكرة شعبية ما بخصوص تاريخ طبيعي أو ظواهر تاريخية [٣].

أما دائرة المعارف البريطانية فجاء في تعريفها للأسطورة أنها عبارة عن حقيقة ثقافية معقدة اشد التعقيد يمكن تناولها وتفسيرها من وجهات نظر مختلفة ، فالأسطورة هنا تحكى تاريخا مقدسا ، وتقص حادثة وقعت في الزمن البدائي ، بمعنى آخر أن الأسطورة تحكى كيف ظهرت الحقيقة إلى حيز الوجود من خلال أعمال الكائنات الخارقة للطبيعة ولتكن محل الحقيقة أو الكون [٤].

أما الموسوعة الأمريكية فنرى أن كلمة Mythology ميثولوجى تعنى دراسة الأساطير ، أما الأساطير نفسها فهي قصص تروى كرموز لحقائق جوهرية داخل المجتمعات ذات التراث غيرا لمكتوب ، أما في تعريف موسوعة New Standard Encyclopedia فان الأسطورة Myth تتناول على وجه الدقة موضوع الآلهة ، بينما تتناول الخرافة Legend موضوع البشر ، فتجسد الأساطير المعتقدات البدائية للشعوب و تقدم تفسيرا خياليا لعجائب الطبيعة عندما تستنقر إلى التفسير العلمي فقوى الطبيعة كانت تجسد وتؤله [٥].

---

(١) سمير أديب : مرجع سابق - ص ٩٥ .
(٢) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٥٦ .
(3) Oxford Dictionary London University Press- 4th ed.- 1925- P. 728.
(4) Encyclopedia Britannica- London- William Bethon- Vol. 15- 1973- P. 1132- 1133.
(5) New Standard Encyclopedia- ed. Standard Educational Crop. Chicago - Vol. 11- 1991- P. 649- 650.

أما المعاجم اللغوية فنجدها لم تعط تفسيرا شاملا للأسطورة ، فقاموس المنجد على سبيل المثال تحت كلمة سطر ، عرف الأساطير على أنها الأحاديث التي لا نظام لها وهي جمع الجمع للسطر الذي كتبه الأولون من الأباطيل والأحاديث العجيبة ، وسطر تسطيرا ألف وأتى ، بينما تعرف الموسوعة العربية الميسرة الأسطورة بأنها " حكاية تنتقل بواسطة الرواية حول الآلهة والأحداث الخارقة ، وتختلف عن الملاحم التي تسجل أفعالا إنسانية وعن الخرافات التي ابتكرت لأغراض التعليم والتسلية (١).

ومما سبق نجد أنه رغم اختلاف تعريف الأسطورة أو تفسيرها نجد أن فقهاء اللغة قد اقتنعوا بان " الأسطورة في اللغة هي نتاج لمحاولات الإنسان العقيمة الضالة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه في ألفاظ ، ومع ذلك فلا قيمة لما يحصله المرء من نظرة على الأصل والمدلول للأساطير القديمة فقد لا يبدو منطقيا أن نتوقع أنها تقوم على النصوص الواقعية كما تحويها وثائق الأقدمين المكتوبة على الروايات المفترضة المرتجلة (٢).

وكما اختلفت تعاريف الأسطورة حسب المعاجم والقواميس اللغوية نجد للعلماء والكتاب آراء مختلفة كذلك تعريفهم للأسطورة ، فيذهب " **مولر** " إن الأسطورة قد نشأت من عيب في اللغة ، يجعل للشيء الواحد أسماء متعددة ، كما إن الاسم الواحد قد يطلق على أشياء مختلفة (٣).

ونجد العالم البريطاني " رندل كلارك " Rundle Clark يعرفها على أنها أسلوب للتعبير عن تأملات المرء في الكون وعن حاجات الروح الإنسانية قبل ظهور الفلسفة المنفصلة عن الدين(٤) ، ونجده قد عقد مقارنته بين الأساطير باعتبارها قصص مترابطة طويلة وأنها ظاهرة حديثة وبين أساطير المصريين التي كانت سندا للطقوس ، أما " فرويد " فيرى أن الأسطورة مثلا ما هي إلا شظية أبقى عليها الزمن من طفولة الحياة النفسانية للجنس البشرى ، أما الأحلام فهي الأسطورة الخاصة بالفرد(٥).

وقد عرفها " **اليوى** " Albouy بأنها الأسلوب في التفكير الذي يتلاعب بالواقع والحقيقة ، وأنها سؤال يبقى بلا جواب محدد فتبقى بذلك دائما منتظرة لمتسائل جديد ولمفسر يتعرف من ورائها معنى من معاني الوجود (٦) ، ولعل هذا الأقرب لتفسير أساطير المصريين القدماء الخاصة بالظواهر الطبيعية والتي ربما

---

(١) محمد شفيق غربال : " الموسوعة العربية الميسرة " - دار القلم ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٥٩ م - ص ١٤٨ .

(٢) رودولف انتس : " أساطير العالم القديم " - ترجمة احمد عبد الحميد يوسف - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة - ١٩٧٠ م - ص ٧ .

(٣) محسن محمد عطية :" الفن والحياة الاجتماعية " - مرجع سابق - ص ٦٢ .

(٤) رندل كلارك : مرجع سابق - ص ٢٥٦ .

(٥) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٦٣ .

(6) Albouy- P-: "Mythes et Mythologie dans La Litteratura Francaise "- (Paris- Edit Armand Collin- Coll- 1968)- P. 63.

يكون تفسيرها قريبا من الحقيقة وقد يكون بعيدا عنها ، فظاهرة غروب الشمس ثم شروقها في الصباح على سبيل المثال حقيقة وظاهرة طبيعية ، والمصري القديم حاول تفسيرها فتخيل أن الشمس تستكمل رحلتها تحت الأرض من الغرب إلى الشرق لكي تعود إلى الظهور في الشرق مرة أخرى صباحا ، فهو لم يكن يعلم بدوران الأرض حول نفسها وبدورانها حول الشمس ولكنها كانت محاولات لتفسير ظواهر والتي كان يقدمها له مثقفوا وعلماء هذة الحقبة ، فالكاهن أو الطبيب الساحر كان هو الذي يفسر الأشياء لنفسه ولأتباعه، فقدماء المصريين لم يصلوا إلى قدر من العلوم التي تتيح لهم تفسيرا علميا أو تطبيقيا تجريبيا يساعدهم على تفسير تلك الظواهر .

ويتفق في هذا المعنى " **ليفي شتراوس** " الذي فسر الأسطورة بأنها تحاول أن تصنع حلا لأشياء يستحيل حلها في الواقع ، وإن توفق بين متناقضات لا يمكن بغير الطريق الأسطوري التوفيق بينها [١] ، وكما اتفق " ليفي شتراوس" مع " البوى " كذلك اتفق معهم الكثيرون منهم الدكتور" **سيد عويس** " الذي يرى أن الأساطير هي المحاولات الأولى لتفسير ظواهر الطبيعة حيث كان ينقص التفسير العلمي لهذة الظواهر ، وقد عرف الأساطير في موضع آخر بأنها ما هي إلا تعبيرات رمزية تصور مجريات الأمور في أعماق النفس البشرية في مقابل أحداث الطبيعة الخارجية [٢].

وقد اعتبر أحد العلماء الأساطير أنها علوم عصر ما قبل العلوم وكذلك يرى سير "**جيمس فريزر**" أحد رواد المدرسة الأنثروبولوجية الإنجليزية فهي في رأيه تقوم على الإيمان بنظام دقيق في الظواهر ، فالإنسان القديم كان يعتقد انه إذا قام بطقوس معينة نزل المطر وانتصر في الحرب ، تماما كما يؤمن الإنسان الحديث انه إذا توافرت ظروف معينة تحول السائل إلى بخار وتحولت الطاقة إلى حرارة [٣].

ومن هنا كانت تلك الظواهر والحوادث الغريبة نجدها تأخذ صبغة سرية غامضة لها مفعول عظيم وتحاط بشيء من الرهبة والتقديس ، ومن مثل هذة الأمور جاءت الضرورة لخلق الأساطير الدينية والتي تفسر هذة الأشياء الخارقة للعادة ، وكذلك تفسر لنا صور الآلهة وأخلاقهم [٤].

ولعل كافة الآراء السابقة تجتمع حول كون الأساطير محاولات لتفسير ظواهر أي تتجه بنا لاتجاه علمي ، ولكن في طيات هذة التفسيرات نستطيع أن نرى إبداعا فكريا وخياليا امتاز به الإنسان القديم عامة والمصري القديم بوجه الخصوص .

---

(١) محمد الجوهري : " علم الفلكلور " - الجزء الأول - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية - ١٩٩٠ م - ص ١٤٠.

(٢) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٦١ .

(٣) المرجع السابق - ص ١٦١ .

(٤) سليم حسن : مرجع سابق- ص ٢٢٥.

فيرى " **ثروت عكاشة** " أن الأسطورة هي نوع من الإبداع الفكري في ثوب خيالي وأن أية نظرة عميقة إلى أي أسطورة من تلك الأساطير القديمة لتكشف عن اثر الفكر والرأي فيها، فهي محاولة جاءت في تلك العصور الأولى حيث كان العقل في حالة بدائية لا يستسيغ الرأي ولا يتقبل الفكر إلا إذا جاء هذا وجاءت تلك عن طريق الخيال ، أما رأيه حول الأسطورة المصرية القديمة تحديدا فيرى أنها وإن بدت في مظهرها أنها خيال ، فقد كانت في باطنها تعبير عما يضطرب في النفوس من رأى وفكر [١].

فهي كما يذكر عالم النفس " **كارل يونج** " تكشف عن توافق إيقاعات النفس مع إيقاعات الطبيعة ، وعن صراع بين النور والظلام أو بين الحق والباطل [٢] وهو المبدأ الذي قامت عليه أهم الأساطير المصرية مثل أسطورة أوزوريس وست .

فالأساطير هي الأعمدة الخالدة التي قامت عليها أركان الأدب العالمي ، وهي الجذور التي تفرعت منها هذة الألوان في الأدب والفنون ، وهي كذلك نبع لوقائع تاريخية صحيحة كانت أو لم تكن صحيحة ، كما يرى " **حسن الشامي** " بأن الأسطورة تصف وقائع تاريخية منفردة أو غير عادية يعتقد بصحتها وجوازها وإن لم يكن إثباتها تاريخيا ، ويقابل كلمة Legend في الإنجليزية كلمة أسطورة في العربية ، وهي مذكورة في القران الكريم للدلالة على وقائع الأولين وما إلى ذلك ما هو ممكن تاريخيا ، ويتميز بأقل قدر ممكن من الخوارق والمستحيلات ، فالأسطورة في العربية أيضا تشير إلى شيء ممكن تاريخيا وإن كان مستبعدا، في حين أن الأسطورة الخرافية Myth تشير إلى شيء مستحيل وإن اعتقد البعض في صحته وجواز حدوثه [٣].

ويوضح " **بروسلاو مالينوفسكى**" أن الأسطورة تقوم في الثقافة البدائية بوظيفة لا غناء عنها ، فهي تعبير عن العقيدة وتزكيها وتقننها ، وتصون الأخلاق وتدعمها ، وتضم قواعد عملية لهداية الإنسان [٤] ، وله رأى أخر يتفق مع ما سبق أن ذكرنا حول الأسطورة والتاريخ فهو يقول أن قصة الإنسان التي توارثها في حكاياته وأساطيره هي في النهاية المحصلة التاريخية لخبراته المتقطعة التي كونت معارفه ، وسواء أكانت المعرفة الإنسانية معرفة مطلقة أو متقطعة فإنه يصعب إيجاد مقياس لهذة الظاهرة الثقافية ومن بينها الأساطير[٥].

وهكذا نرى أن الأسطورة ترتبط بالتاريخ ، كما ترتبط بالعقيدة والفن ، وما يهمنا في هذة الدراسة هو جانب الفن النابع من الأسطورة وهو جانب جدير

---

(١) ثروت عكاشة : مرجع سابق - ص ١٧٨ .
(٢) محسن محمد عطية : " الفن وعالم الرمز" - دار المعارف - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٩٦ م - ص ٤٣ .
(٣) محمد الجوهري : مرجع سابق - ص ١٠٠ .
(٤) محسن محمد عطية :" الفن و الحياة الاجتماعية " - مرجع سابق - ص ٦٣ .
(5) Malinwski- B- A.: "Scientific Theory of Culture and Other Essays"- (New York- Oxford University Press- 1960- P. 18.

بالاهتمام ، فالأسطورة تحتوى على ذلك الجسر الذي يربط بينها مباشرة وبين الفنون الرامزة على اختلاف وسائلها وأجناسها ، وهذا الجسر يتمثل في الشعيرة أو الطقس باعتبارها دعامة أساسية من دعائم الأسطورة الأصلية ، وهي بدورها تلد استجابة لتغيرات في المضمون الثقافي للمجتمع أسطورة جديدة ليست في مقام الأولى ولكنها ثانوية [١].

الأساطير و الآلهة في مصر القديمة وارتباطها بالعقيدة :

لقد عومل الإله في مصر القديمة معاملة الحاكم القوى له جميع مظاهر الاحترام ، يقدم له المآكل والمشرب والملبس والحلي ويشيد له السكن ، فالمصري القديم كان يتصور الإله على هيئة آدمية يتزوج وينجب أطفالا ، يحمى ويعاقب ، يحب ويكره ، يعطى ويأخذ . ولقد كان لدى المصري آلهة تجسد كل طور ووظيفة في الحياة ، وكل حدث له أهمية فلديهم آلهة للطبيعة ، وآلهة للحيوانات وآلهة من البشر الأحياء والأموات [٢].

فالكون المصري عبارة عن عالم يتألق فيه الآلهة ، خلقه اله اكبر هو خالق كل شيء مرتبط تماما بدورة الحياة والموت وعودة الحياة مرة أخرى للبعث، ومرتبط أيضا بفكرة التجدد المتمثل في دورة اليوم والسنة ودورة حكم الإله المتجسد في صورة فرعون [٣] ، وفي خلال هذا الإطار تتلخص أهم الأساطير المصرية ، فهي في حقيقة الأمر ليست سوى روايات متنوعة ذات صبغة سياسية لموضوع واحد ، بل إن كافة أساطير المصري القديم كانت تدور في فلك واحد حول شخصيات معبودا ته التي تخيلها وقدسها ، فصاغ رجال الدين العديد من الأفكار في صورة أساطير في محاولة منهم لفهم و تفسير أسرار الكون و أسرار الحياة والتي يرتبط بها سر الموت ، و ظل السؤال يطرح نفسه : أين نحن ذاهبون بعد الموت ؟ لحياة أخرى أم فناء ؟ ويرتبط هذا السؤال بسؤال آخر هام وهو : من أين أتينا ؟ وما القوى التي أوجدتنا وخلقتنا ؟ فكانت أساطير الخلق في أهم المراكز الدينية في مصر القديمة أو نشأة البشر والأساطير الشمسية منها ولادة الشمس ورحلتها الليلية وأساطير موت " أوزير" وبعثه وأساطير متنوعة أخرى ، وبهذا نجد أن الأساطير قد اقترنت بالدين وارتبطت به ارتباطا قويا، وقد تطور مع تطوره .

---

(١) نادية عبد المعطى : " أهمية الرمز في الفن التشكيلي " - مجلة دراسات وبحوث - جامعة حلوان - المجلد ١٠ - العدد ٤ - أغسطس ١٩٨٧م - ص ٥٣ .

(2) Mackenzie A' Donald: " Egyptian Myth and Legend"U. S .A Bell Publishing Company -1978- P. 24.

(٣) وليم هـ. بيك : مرجع سابق - ص ٢ .

وقد وصلت عدد من هذة الأساطير في صورة كاملة ومن عصور متأخرة نسبيا ، ولكن إشارات لا حصر لها عن أحداث أسطورية في بعض النصوص القديمة توضح أن هذة الأساطير كانت مزدهرة بالفعل منذ نهاية الأسرة الخامسة على الأقل [(١)].

أولا – أساطير الخلق ونشأة الكون في أهم المراكز الدينية بمصر القديمة :

توضح لنا النصوص الأسطورية والدينية في مصر القديمة عقيدة الخلق عند القدماء ، الذين تصوروا وجود خالق أعظم يسود الكيان المائي للانهائي الأزلي قبل أن تكون السماء ، وقبل أن تولد الأرض ، وقبل أن تخرج البشرية إلى الوجود ، بل وقبل أن تنشا الآلهة وأن يكتب الموت [(٢)].

وهو ما كان أساس لكل أساطير الخلق التي نشأت ، حيث لم تعرف مصر أسطورة خلق أساسية حتى في أهم مراكز العبادة ، فتكونت وجهات نظر مختلفة ، في أربعة مراكز حضارية مختلفة ، عن تفسير النشأة الأولى للخليقة ظهرت كل واحدة منها بعد الأخرى ، وكانت هذة المراكز الأربعة على التوالي : عين شمس والأشمونين ثم منف وطيبة [(٣)].

ومن ثم اختلفت قصة نشأة الوجود من مكان لأخر ، ولكنها تنصهر جميعا وترتكز على مفهوم واحد ومشترك ، آلا وهو وجود كيان مائي لا نهائي ليست له أبعاد محددة ، قال عنه المصريون انه محيط مائي كثيف ترتع في مياة كل نطفة وكل بذرة تنتظر لحظة الخلق والوجود ، ونجد أن مختلف هذة النظريات الخاصة بالكون تتناول فكرة الخليقة وفق مفهومها للإله فمنها ما اتسم بقدر كبير من التجريد مثل النظرية المنفية المنسوبة إلى الإله " بتاح " ، ومنها نظرية علمية وضعها كهنة " هرموبوليس " ولكن أشدها إنسانية تلك النظرية التي انبثقت من لاهوت " هليوبوليس " [(٤)] ، وهذة المذاهب بلا نزاع كانت من تأليف الكهنة واختراعهم .

١ - مذهب عين شمس (ايونو) لنشأة الكون :

اشتهرت مدينة " ايونو " منذ أقدم العصور كمركز روحي لمصر وكذلك كمهد للأساطير الدينية التي شاعت في " متون الأهرام " ومسرحا لأقدم أسطورة خلق ، كما كانت مقرا لأقدم معبد شمس معروف لعبادة رب الشمس الإله الأكبر ،

---

(١) ياروسلاف تشرني : " الديانة المصرية القديمة " – ترجمة احمد قدري – مراجعة محمود ماهر طه – دار الشروق – الطبعة الاولى – القاهرة – ١٩٩٦ م - ص ٤٨ .
(٢) كريستيان ديروش نوبلكور : مرجع سابق - ص ١٧ .
(٣) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣٠٣ .
(٤) كريستيان ديروش نوبلكور : مرجع سابق - ص ١٨ .

الذي سمي في العهود القديمة " اتوم " بمعنى الكامل كما يعنى اسمه أيضا التام بمعنى الذي أتم دوره .

كان مذهب " عين شمس " (هليوبوليس) أقدم المذاهب على رأى كهنة هذة البلدة ، وقد توخى واضعوه من رجال الدين أن يكون قريبا من أذهان عامة الشعب فوضع في صورة إنسانية محسة (١).

وكما تذكر الأسطورة فان الإله " اتوم Atum " معبود هليوبوليس أو عين شمس ، قد بدا وجوده الذاتي من فوق قمة تل أزلي انبثق بدوره من المياة الأزلي (٢) ، وكان المصريون يطلقون على المحيط الأزلي " نون " أبا الآلهة .

وقد ظل " اتوم " هكذا حينا من الدهر منفرد بوحدانيته ، حتى ذرا من نفسه – بامتزاجه بظله أو باستمنائه أو ببصقه أو نطقه – عنصرين الأول ذكر تكفل بالفضاء والهواء و النور وغدا يعرف باسم " شو Shu " والآخر أنثى تكفلت بالرطوبة و الندى وغدت تعرف باسم " تفنوت Tefnut" (٣)، وقد أنجب هذان المعبودان المعبود " جب Geb " (اله الأرض) ، وأخته المعبودة " نوت Nut " (آلهة السماء) .

وكما خلق " شو وتفنوت" " جب ونوت " نجده قد زج بنفسه بينهما . وهو المنظر الذي غالبا ما يتكرر في نسخ البرديات المتعددة من " كتاب الموتى" (٤) ، لأنه من الأجزاء الهامة في مذهب " ايونو " فهو حدث غاية في الأهمية ، فـ " شو" قد دفع السماء لأعلى ، كما ارتفع بكل الآلهة ووضع كل رب في مركبه الخاص به ثم قام بتحويلهم إلى نجوم ساطعة في السماء (٥).

وبهذا الحدث تم نشأة العالم الذي نعيش فيه ، إلا أن " شو " لم يكن الدعامة الوحيدة للسماء ، إذ يعتقد أن السماء كانت ترتكز فوق أربعة أعمدة هي أرجل البقرة (عندما كانت " نوت " تصور على هيئة البقرة كما سبق أن ذكرنا) أو ذراعي وساقي " نوت " في شكلها المعتاد .

وقد نتج عن فصل الأرض والسماء خلق الفضاء وإنارة الكون ، فـ " شو " كان يجسد الضياء ، وفي فجر كل يوم فان هذا الحدث يتكرر (أي الفصل بين الأرض و السماء) .

---

(١) الفه نخبة من العلماء : مرجع سابق - ص ٢١٠ .
(٢) ياروسلاف تشرني : " الديانة المصرية القديمة " - ترجمة احمد قدري - مراجعة محمود ماهر طه - دار الشروق - الطبعة الأولى – القاهرة – ١٩٩٦ م - ص ٥٠ .
(٣) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣٠٣ - ٣٠٤ .
(٤) مانفرد لوركر : " معجم المعبودات و الرموز في مصر القديمة " - ترجمة صلاح الدين رمضان - مراجعة محمود ماهر - الطبعة الأولى - مكتبة مدبولى – القاهرة - ٢٠٠٠ م - ص ٤٢ .
(٥) كريستيان ديروش نوبلكور : مرجع سابق - ص ٢٣ .

كما ذهب أصحاب مذهب " عين شمس " إلى أن " جب " و " نوت " إنما رزقا بمواليد أربعة ، ذكران هما " أوزير" و" ست " وأنثيان هما " إيزيس " و" نفتيس " ، وقد عرف هؤلاء الآلهة التسعة باسم " تاسوع عين شمس " أو التاسوع الكبير " [1].

وعلى هذا نرى أن الأساطير الكونية كتلك التي بين أيدينا تصور عالم الآلهة على نحو يتفق ومفاهيم ومدركات المصري القديم ، كما أن المفهوم الأساسي لتلك الأساطير يعتمد على التكامل بين الذكر والأنثى .

تعليق على أسطورة ايونو :

نجد أن المذهب لم يقدم لنا نظرية متكاملة في الخلق ، فهو يطرح أسئلة لا نجد لها إجابة من خلالها منها ، هل " اتوم " هو الذي خلق " نون " ؟ ، أم " نون " هو الذي خلقه ؟ ، كما انه تباينت الآراء حول الطريقة التي ذرأ بها " اتوم " مخلوقاته الأوائل ، هل بالأستنماء أو بالصوت أو بالبصق ؟ .

كما أراد مذهب " عين شمس " أن يمثل الزوجان الأوليان أبناء " اتوم " (شو – تفنوت – جب – نوت) عناصر كونية في العالم هي الهواء والرطوبة والسماء والأرض ، وأن يمثل الزوجان الأخريان (أوزير – إيزيس – ست – نفتيس) ظواهر أرضية في الكون هي النيل والأرض السوداء الخصبة والصحراء القاحلة والأرض البور المهيأة للإنتاج إذا ما وصل إليها النيل .

أما فيما أعقب تأليف المذهب من عهود حدث أن تولى الزعامة في " ايونو " جماعة من أهلها دانوا بدين اله الشمس " رع " ، وأرادوا لربهم الزعامة والعبادة المطلقة إلا أن المدينة كانت قد آمنت بربها " اتوم " فلم يكن إلا أن ربط هؤلاء بين الإلهين ، حتى سجلوا ذلك في متون متفرقة لهم خلال عصر الدولتين الوسطي والحديثة ، فخرج أنصار " رع " يعلنون للناس أن ربهم " رع " لم يكن إلها جديدا وإنما هو " اتوم " الخالق القديم ، فأصبح ربهم يدعى " رع اتوم " ، فأضافوا إلى " اتوم " كل صفات وألقاب رب الشمس .

تاريخ مذهب " ايونو " لنشأة الكون :

يرى بعض علماء الآثار ومنهم " كورت زيتة " و " جيمس هنرى برستد " أن هذا المذهب يرجع لفترة عصر ما قبل الأسرات ، ويعتقد أن هذا المذهب قد مر بتطورات عديدة ولم يسجل إلا بعد تأليفه بقرون طويلة ، إلا أن " هرمان كيس وهرمان يونكر وشوت وشارف" قد أرجعوا هذا المذهب لأواخر عصر بداية الأسرات أو بداية الأسرة الثالثة ، نظرا لأن تأليف مثل هذا المذهب يتطلب

---

[1] محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣٠٤ .

الوصول لدرجة عالية من النضج العقلي فضلا عن الاستقرار السياسي والاقتصادي والاجتماعي وهو ما لم يتوفر إلا في بداية الدولة القديمة [١].

فضلا عن وجود بعض الأدلة التي ترجح أن هذا المذهب يرجع لعصر الملك " زوسر " ، مثل كتلة عليها منظر بالنقش البارز يمثل الإله " جب " يرتدى رداء طويل محفوظ بمتحف تورين شكل٦٠.

كما أن هناك من الآراء ترى أن هذا المذهب وضع بعد توحيد البلاد على يد " مينا " ، وبخاصة عندما نعلم أن الإله " أوزير " لم يكن معروفا قبل ذلك العهد [٢].

وإذا كنا نتحدث عن تاريخ المذهب وقدمه فيجب الإشارة إلى مذهب آخر هو أقدم من " عين شمس " وأقرب للفهم في نظر العامة ، ألا وهو مذهب الأرض والسماء والشمس ، فحسب ما جاء به أن " جب " اله الأرض و " نوت" إله السماء قد تزاوجا وأنجبا " رع " الشمس ، ومن ثم " نوت " هي والدة " رع " تستقبله كل ليلة لتخبئه أثناء الليل ليعود في الظهور إثناء النهار ، أما " جب " فهو يعتبر والد الشمس فهو إذا أقدم الآلهة [٣].

٢- مذهب الأشمونيين " ونو " لنشأة الكون :

في الوقت الذي كان فيه مذهب " عين شمس " في أوج سلطانه ، كانت مدينة " الأشمونيين " مهد عبادة الإله " تحوت " قد أخذت في الظهور وبدا كهنتها يؤلفون لأنفسهم مذهبا جديدا يناهضون به مذهب " عين شمس " [٤] ، فهو وليد منافسة سياسية بين الأشمونيين وهليوبوليس .

ومدينة " الأشمونيين " تقع في مصر الوسطي ، على مسافة ٣٠٠ كم جنوبي القاهرة ، وكانت عاصمة الإقليم الخامس عشر من أقاليم الوجه القبلي [٥]، وقد سميت المدينة باسم "هرموبوليس " في المصادر الأجنبية نسبة إلى هذا الإله " تحوت " والذي أطلق عليها في العصر البطلمى ، أما في العصور المبكرة فقد عرفت باسم مدينة " ونو " حيث أن أقدم الإشارات إليها قد وردت في متون الأهرام ، إلا أن اسمها الحالي الأشمونيين أطلق عليها نسبة إلى ثماني قوى أو عناصر أزلية ، كما أطلق عليها اسم " خمون Khmun " بالمصرية القديمة أي مدينة الثمانية .

وتتلخص فكرة هذا المذهب في أن مؤلفيه قد ردوا أصل الوجود لثمان قوى أو عناصر سكنت الطين الأزلى ، واتخذ الذكور منهم هيئة الضفادع والإناث هيئة

---

(١) عبدالعزيز صالح : " حضارة مصر القديمة وآثارها " - مرجع سابق - ص ٢٠٠ - ٢٠١ .
(٢) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢١٠ .
(٣) المرجع السابق - ص ٢١٠ - ٢١١ .
(٤) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢١١ .
(٥) نيقولا جر يمال : مرجع سابق - ص ٥٦ .

الثعابين (وقيل أن هذة العناصر الثمانية فقد خلقت نفسها بنفسها من الطين الأزلي) شكل ٦١.

وينقسم هؤلاء الأرباب والربات إلى أربعة أزواج ، ولتاكيد دورها الخلاق ، اعطى كل عنصر منها قرينة اشتق اسمها من اسم نفس العنصر وأصبحت تجسد معه نفس الصفة [(١)].

الزوج الأول : " نون " وقرينته " نونت " ويمثلان الكيان المائي اللانهائي الأزلى .

الزوج الثاني : " ححو " وقرينته " ححت " ويمثلان عنصر الأبدية الكونية .

الزوج الثالث : " ككو " وقرينته " ككت " ويمثلان الظلام الكثيف .

الزوج الرابع : " امون " وقرينته " امونت " ويمثلان الجوهر الخفي .

وقد يستبدل بهما الزوج " نيأو " وقرينته " نيأوت " وهما يرمزان إلى الفراغ الكوني [(٢)].

وكما ذكرنا فان هذة النظرية ترجيء أصل الوجود إلى الثمانية عناصر الطبيعية الأولية السابقة ، والتي سبقت ظهور " رع اتوم " ومهدت لوجوده ، والتي قد تضافرت واندمجت معاً لتخلق النور ، كما زعمت النصوص أن الثمانية قد تسببت في خروج رب الشمس عن طريق برعم زهرة لوتس طاف فوق السطح المظلم للجة الأزلية ، يحبس الليل القديم داخل وريقاته التويجية المقفلة ، فانفتح نور قوى داخل البرعم ، أجبره على التفتح وبهذا خرجت الشمس الطفل (حورس الرابض على الزهرة الأبدية) ، وفي الحال نشر أشعته على الكون وعندما خبا النور في المساء ، أقفلت زهرة اللوتس وريقاتها ثانية حول ذلك النجم المضيء ، واحتفظت به لتطلقه ثانية في الصباح [(٣)] ، كما قيل أن الثمانية استقروا في العالم السفلى ليساعدوا الشمس يوميا في الشروق والغروب .

والجدير بالذكر أن هناك رواية أخرى للخلق في مدينة " خمنو " زعمت أن الثمانية تفاعلوا معا وسبحوا في المياة ، وأوجدوا بيضة وضعوها على سطح " نون " في بلدة "الاشمونيين" نفسها [(٤)]، وعندما فقست هذة البيضة خرج منها رب الشمس في صورة طائر .

تعليق على مذهب " ونو " لنشأة الكون :

هذا المذهب أكثر شمولا وتطورا من مذهب " ايونو " وان تشابه معه فى بعض التفاصيل ، ولكن الطريقة التى تنأول بها المذهب نظرية الخلق على النقيض من طريقة مذهب " هليوبوليس " ، فالشمس هى الحلقة الاخيرة للخليقة

(1) Troy- Lana : " Patterns of Queenship in Egyptian Myth and History " - Uppsala- 1986- P. 16.

(٢) كريستيان ديروش نوبلكور : مرجع سابق - ص ١٩ .

(٣) جورج بوزنر و اخرين : مرجع سابق - ص ١٤ .

(٤) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢١١ .

وليست الأولى ، ولكن تظل نقطة البدء واحدة وهى خواء المحيط الأزلى [١] ، فهو عنصر حى خالق ، فـ " نون " هنا قد تغيرت طبيعته ، فلم يعد مجرد محيط ازلى ساكن خال من مظاهر الحياة ، لكنه اصبح يعج بمظاهر الحياة والحركة ، كما ان مذهب " ونو " تعرض للفترة التى سبقت خلق الكون ، وحالة الفوضى التى كانت سائدة قبل الخلق والتى يمكن تعريفها بمرحلة اللاتكون ، وهو ما لم تفعله أسطورة " ايونو " .

اختيار رؤوس الضفادع و الحيات لهو نوع من القصد السليم و عمق التفكير فكل من الضفادع و الثعابين يناسب الحياة الأولى التى عاشتها الارواح الثمانية ، فهى تحيا فى الماء واليابس ، كما انها تتوالد بكثرة مما كان يرمز للكثرة التى أعقبت خلق المخلوقات الاخرى .

فربما هذة الأسطورة تكملة لأسطورة " عين شمس " ، تكمل جانبا هاما أهمل بها وهو مادة الكون وطبيعة الخلق ، فالثامون هو تشخيص وصفات لمادة الكون قبل الخلق ، فهما معا يشكلان نظرية شبه متكاملة لا ينقصها سوى تفسير كيفية وجود التل الأبدى .

تاريخ مذهب " ونو " لنشاة الكون :

يرى بعض علماء الأثار أن هذا المذهب أقدم من مذهب " منف " ، وأن جذوره تمتد لفجر التاريخ المصرى القديم ، وانه كان معاصرا لمذهب " ايونو".

وقد بدا مؤلفى هذا المذهب بصياغة مذهبهم خلال العهود الأواخر من فجر التاريخ القديم ، فلم يكونوا قد اهتدوا بعد الى سبل الكتابة والتدوين ، فظل على افواه اصحابه حتى بدا عصر الكتابة [٢].

ويبدوا أن مؤلفى هذا المذهب لم يسعوا فى تسجيل تفاصيل مذهبهم خلال الدولة الوسطى أو الحديثة ، اذ نجد أنهم أكتفوا بتسجيل اسم الثمانية على بعض الأثار أو خلال بعض النصوص دون شرح لأدوارهم [٣] ، واستمر هذا الوضع حتى مجيء العصور المتأخرة ، فبدأوا فى تسجيل بعض صفاتهم من خلال بعض النصوص المتفرقة [٤].

وقد وردت رواية بيضة مدينة " خمنو " بمصدر يرجع للدولة الحديثة ضمن بردية هارس السحرية ، كما أن التل الأزلى لنفس المدينة قد ذكر بأكثر من مصدر في الدولة الحديثة والعصر المتأخر ، كما أن له إشارة في " كتاب الموتى " في الفصل ١٧ ، كما ورد أيضا من خلال نشيد للملك " دارا " الفارسي سجل على جدار " معبد هيبس " بالواحة الكبرى.

---

(١) نيقولا جريمال : مرجع سابق - ص ٥٦ .
(٢) محمد بيومى مهران : مرجع سابق - ص ٣١٠ .
(٣) عبدالعزيز صالح : " فلسفات نشاة الوجود فى مصر القديمة " - مجلة المجلة - العدد ٢٦ السنة الثالثة - فبراير ١٩٦٩م - ص ٣٨ .
(٤) نيقولا جريمال : مرجع سابق - ص ٥٦ .

وبالرغم من كثرة الإشارة إلى ثامون مدينة " الاشمونيين " على الآثار التي ترجع لعصر الدولة الحديثة فصاعدا ، إلا أن أسماء أفراد هذا الثامون لم ترد بأكملها في نص واحد خلال نصوص العصر المتأخر ، ومن المصادر التي أشارات إلى الثامون : لوحة ترجع للأسرة التاسعة عشرة بمتحف ليدن ، كذلك برديات لنفس الفترة السابقة منها بردية ليدن ١٣٥٠ وبردية هاريس ٤٠٨ ، وعلى قطعة استراكا بالمتحف المصري وجميع هذة المصادر إلى عصر الرعامسة ، كما ذكر الثمانية على جدران بعض المقابر والمعابد ، ولكن أقدم إشارة لبعض أعضاء الثامون وردت في إحدى فقرات " متون الأهرام " ، كذلك " كتاب الأمدأوات " من عصر الدولة الحديثة ، وأيضا في عصر الأسرة السادسة والعشرين ، كما ذكر أسماؤهم في عدة نصوص دون شرح أو تفصيل في العصر الاهناسي .

٣ - مذهب " منف " لنشأة الكون :

حين استطاع الملك " مينا " أن يوحد القطرين وأن يؤسس الأسرة الأولى ، أراد أن يشيد عاصمة جديدة ، فكانت مدينة " انب حج " [١] ، فأصبحت بذلك عاصمة الإقليم الأول لمصر السفلى ، كما كانت إحدى المدن الهامة في مصر طوال العصور المصرية القديمة ، وقد عرفت فيما بعد باسم " منف " والذي اشتق من اسم " من نفر " والذي كان يطلق على المدينة الهرمية للملك " بيبى الأول " في الأسرة السادسة .

ونتيجة لموقعها عند راس الدلتا القديمة ، ولماضيها الجغرافي عندما كانت محاطة بالمياة فتظهر كجزيرة طافية ، ثم تراجع الماء عنها بعد تحويل فرع النيل عنها تجاه الغرب وشق قناة تجاة الشمال ، فالهم ذلك أهلها بان مدينتهم ما هي إلا التل الأزلى الذي بزغ عند نشأة الكون [٢].

وفي الواقع فلقد كانت مدرسة " منف " أكثر المدراس الثلاث عمقا وأكثرها حبكة ، وأقربها إلى المعنوية و المنطق [٣] ، بل ارقي مدارس نشأة الكون في مصر القديمة من الناحية اللاهوتية ، وذلك لأنها فسرت عملية الخلق بأسلوب معنوي فلسفي راق اختلف عن المدارس الأخرى .

وقد وصلنا هذا المذهب من خلال وثيقة فريدة من زمن متأخر ترجع إلى عهد "شاباكا" ملك كوش على عتبة القرن السادس قبل الميلاد ، وهي لوحة ضخمة من الجرانيت عثر عليها بمعبد " بتاح " في " منف " وهي من مقتنيات المتحف البريطاني حاليا ، ونقلت من اصل قديم هو عبارة عن بردية أكلتها

---

(١) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣١٥ .
(٢) عبدالعزيز صالح : " فلسفات نشأة الوجود في مصر القديمة " - مرجع سابق - ص ٣٩ .
(٣) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣١٥ .

الديدان [١] ، والملك النوبي هو من أمر بنقله من على هذا المخطوط البردي المهشم لينقش على اللوح الأسود [٢] ، إلا أن معظم هذة اللوحة قد تعرضت للتلف لاستعمالها كحجر طاحون ، إلا أن ما تبقى منها يعد بالغ الأهمية ، والذي دون فيه إن " بتاح " هو صانع الجميع وانه " تاثنن Tatjenen " الذي يعنى الأرض المرتفعة .

وهو ما كان جوهر معتقد أصحاب مذهب " منف " ، فقد ذهبوا أن ألههم " بتاح " اله مدينتهم هو الرب الخالق القديم ، فهو الفنان وحامى وراعى الفنانين والنحاتين والبنائين وصناع المعادن بوجه خاص ، وهو خالق البيضة الكونية على عجلة الفخارانى ، وهو القوة المقدسة التي توحي للفنان بفكرة العمل في عقله ، ثم يقوم بتحويلها لتخرج في عمل فني ملموس [٣] ، كم انه الذي ضم مبادىء الخلق في شخص [٤].

وبعد أن تعرفنا بإيجاز عن بعض ملامح هذا الإله الخالق ، نرى أن أصحاب هذا المذهب لم يفردوا بـ " بتاح " بالوحدانية فقط ، بل أنهم ارجعوا إليه أن الأرباب الأخرى التي عرفها البشر لم تكن غير صور من " بتاح " [٥]، فاصل جميع الأشياء ترجع إليه كما انه استوعب داخله جميع أرباب المذاهب السابقة .

وهؤلاء الآلهة الأزليون لم يخرجوا عن كونهم اقانيم للإله الخالق : فالإله " تاثنن " رب منف الذي يوجد بالأرض ، قد خرج من العدم الاصلى " نون " ثم الإلهان " نون ونونت " وهما زوجان من ثامون الأشمونيين ، والإله " اتوم " الذي يسمى العظيم ثم أربعة آلهة أخرى فقدت أسماءهم ، ويظن أنهم " حور " و " تحوت " و " نفر توم " واله آخر في صورة ثعبان[٦].

وبهذا حاول المنفيون أن يجعلوا ربهم " بتاح " محل " اتوم " رب عين شمس ، وأن يجعلوه على راس التاسوع ، ومن ثم اعتبر " اتوم " في هذا المذهب اقل شانا من " بتاح ، ويتحدد جوهر هذا المذهب في أن أصحابه لم يرجعوا كل مظاهر الخلق للإله " بتاح " فحسب، بل ارجعوا أيضا وسائل الخلق التي خلق بها " اتوم " من " بتاح " ، فشفتي " اتوم " وأسنانه التي تفل بهما " شو وتفنوت " (حسب الرواية التي تذكر انه تفل أو بصق أو نطق بهما من فمه) إنما استعارهما من " بتاح " ، كما اعتبر القلب واللسان من أطياف " بتاح " ، وهذان كانا يمثلان " حور و تحوت " ، وقد خلق اللسان (أى تحوت) كل شيء بواسطة الكلمة [٧].

---

(١) نيقولا جريمال : مرجع سابق - ص ٥٧ .
(٢) يارسلاف تشرني : مرجع سابق - ص ٥٥ .
(3) Allen- J.P.: " Middle Egyptian . An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs . UK.2000.P.20.
(٤) جورج بوزنر و اخرين: مرجع سابق - ص ١٥ .
(٥) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣١٥ .
(٦) الفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢١٢ .
(٧) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣١٦ .

فالفكرة الأساسية لهذا المذهب تدور حول قلب ولسان " بتاح " الخالق فأدوات الخلق هنا تتجسد في القلب ومظهره المعبود " حورس " بينما مظهر اللسان " تحوت " ، وتعتبر الفلسفة المنفية عن ذلك مرددة : في الأصل تم الخلق من اللسان والقلب باعتباره صورة " اتوم "، ولكن " بتاح " حبا الآلهة وأرواحها الفعالة بالحياة بفيض من قلبه ولسانه (أى حورس وتحوت) ، فبالكلمة المقدسة التي استقرت في القلب ونطق بها اللسان خلقت كل الآلهة واستكمل التاسوع [١]، وهكذا خلقت الأرواح " كاو " الذكور منها والإناث أو بعبارة أخرى خلقت كل القوى التي تحفظ الحياة ثم نظم العالم المتمدن وخلق المدن وأسس المقاطعات [٢].

ونلاحظ تعبير أن " بتاح " بمثابة القلب واللسان معا وهو التعبير الخارق للمألوف ، ولكنه يصير أكثر وضوحا حين نعلم أن القلب معناه العقل أو الفهم ، أما اللسان فهو رمز للنطق أى الأداة التي تبرز أفكار العقل وتعبر عن أوامره ، وبهذا فالقلب واللسان لهما السيطرة على كل عضو في الجسم ، فكل ما تشهده العينان وتسمعه الأذنان وتشممه الأنف ، إنما جميعه إلى الفؤاد وأما الفم فهو الناطق بكل شيء [٣].

تعليق على مذهب " منف " لنشأة الكون :

مذهب " منف " يقدم تكملة لأساطير الخلق السابقة ، فهم معا يقدمون قصة خلق متكاملة تفسر الكون وظواهره وكائناته قبل أن تأتى الخليقة إلى الوجود وبعد أن أتت .

لاريب أن أصحاب المذهب كانوا على دراية بما نادى به المذهبان السابقان ، لأنهم حاولوا إعلاء ربهم " بتاح " على اتوم " ، بل حاولوا سلبه كل عمل خلاق ونسبه إلى إلههم " بتاح " .

ونظرية " منف " جعلت من الخلق عملية عقلية معنوية صرفة ، لا تتصل بالمادة من قريب أو بعيد ، فهي ذات طبيعة روحية وفلسفية ، ولهذا لم تكن بحاجة لتفسير خلق السماء والأرض والهواء ، فلقد أصر مذهب " منف " على وجود عقل خالق مسيطر .

اتخاذهم " حور " بمثابة القلب لـ " بتاح " لم يكن إلا أن مؤسسي الوحدة ومشيدي " منف " كانوا من أتباع " حور " ، فجعلوه القلب لأنه العضو الأكثر أهمية في تعاليمهم ، بينما اللسان مجرد أداة لتنفيذ الأفكار التي أصدر أوامرها القلب .

---

(١) ياروسلاف تشرني : مرجع سابق - ص ٥٤ .
(٢) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢١٢ .
(٣) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣١٧ .

تاريخ مذهب " منف " لنشأة الكون :

بعض المؤرخين يرى أن مذهب " منف " قد ظهر متأخرا نسبيا بعد توحيد الوادي تحت زعامة " مينا " [١] ، والبعض الآخر يرى مثل " كورت زيتة " و " أدولف أرمان " و " جيمس هنرى برستد " انه يرجع إلى عصر الأسرة الأولى ، نظرا لما ورد بباقي نص اللوحة من أحداث سبقت عصر التوحيد [٢].

بينما " هرمان يونكر " أرجعه لعصر الدولة القديمة ، وذلك اعتمادا على الأسلوب الفلسفي الذي حاك هذا المذهب ، والذي يتطلب تطورا فكريا ونموا اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا ، فضلا عن تأثره بالمذاهب التي سبقته مما يؤكد انه جاء بمرحلة لاحقة بهم .

أما عن الإله " بتاح " فقد لوحظ صداه في العديد من نصوص الدولة الحديثة فصاعدا حتى العصر المتأخر ، فدوره لم يتضح في الديانة المصرية حتى مجيء عصر " متون الأهرام " [٣] ، فطوال الدولة الوسطى لا يوجد إشارة للإله " بتاح " كرب خالق للكون [٤] ، وأهم النصوص التي تصفه كخالق ترجع لعصر الرعامسة .

٤- مذهب " طيبة " لنشأة الكون :

خرج أهل الفكر والدين في " واست " (الأقصر) بمذهب جديد من مذاهب نشأة الكون ، وهكذا مهد أهل " واست " أو " طيبة " لأزلية مدينتهم ، كما تهيأ لها حظ واسع في عالم الفكر والسياسة خلال فترات قصار من عصر الدولة الوسطى ، وفترات طوال من عصر الدولة الحديثة ، حتى أصبحت كبرى عواصم الشرق القديم بدون منازع . وإقليم " طيبة " هو الإقليم الرابع من أقاليم مصر العليا [٥].

وقد وحد أصحاب هذا المذهب بين اله مدينتهم " آمون " الذي أعلنوه ملكا للأرباب جميعا ، وبين آلهة المذاهب القديمة جميعا ، فجعلوه المصدر الأزلي القديم لها جميعا ، والمعبود " آمون " كان في الأصل عنصرا من عناصر نظرية الخلق في الاشمونيين ، ثم نقله أصحابه إلى " طيبة " ، وقد كان يصور على هيئة شاب على رأسه ريشتان طويلتان ، وكانت زوجته " موت Mut " أى الأم ، أما ابنهما " خنسو " فكان يرمز للقمر ، وقد بنيت لثالوث " طيبة " " آمون – موت – خنسو " أضخم المعابد المصرية على الإطلاق [٦].

---

(١) محمد إبراهيم بكر : مرجع سابق - ص ٦٠ .
(٢) عبد العزيز صالح : " حضارة مصر القديمة و اثارها " - مرجع سابق - ص ١٢٢ .
(3) Allen- J.P.: " Genesis in Egypt – The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts " – New Haven – 1988 . P. 60.
(4) Bickel- Susanne: " La Cosmogone Egyptienne Avant Le Nouvel Empire – Suisse 1994 - P.144.
(٥) عبد الحليم نور الدين : " مواقع و متاحف " – الاثار المصرية – القاهرة – ٢٠٠١ م – ص٢٢٣ .
(٦) محمد إبراهيم بكر : مرجع سابق - ص٦٠ .

فنسبوا إليه كل مل ينسب لرب النشأة الأولى واعتبروه ربا للوجود ، الذي أوجد ذاته بذاته ، شانه في ذلك شان الإله " اتوم " ، فقد خلق نفسه من مياه " نون " في البقعة التي شيدت عليها مدينة " طيبة " .

وهذا الإله لم يكن مرئيا و إنما ولد في الخفاء - فضلا عن كونه قد جسد عنصر الهواء أو نسمة الهواء (وهي غير مرئية) لكنها تعتبر أساس الحياة - واستمر الإله فردا حتى أتم عهدا قدره لنفسه ، فتخير لنفسه مكانا قدسيا آوى إليه واستقر فيه ، فدعي " آمون " بمعنى الخفي و " آمون رنف " أى خفي الاسم و " كم اتف " بمعنى الذي أتم عهده ، كما رمز إليه تجاوزا بهيئة الثعبان [1] ، وكان هذا هو الطور الأول .

وقد كان لتطور العقيدة الشمسية خلال الدولة الحديثة تطورا لم تشهده قبلها ، فآثر كهنة " آمون " أن يدمجوه مع " رع " في شكل " آمون رع " لإضفاء مزيد من العظمة على " آمون " رب عاصمتهم .

وإن زعم الطيبيون أن " آمون " قد خلق الأرباب الثمانية من نفسه قبل أن يغادر " طيبة " في مكان معبد الأقصر الحالي ، وعلى هذا لم يكن رب الشمس " رع " أو "رع اتوم"، وإنما " آمون " الذي يرجع نسبه إلى " طيبة " وحدها ، كما انه كـ " آمون رع " قد جمع كل مظاهر السلطة والتقديس التي زعمها كهان " عين شمس " و " الاشمونيين " و " منف " لأربابهم ، وانه فيض أخير للإله القديم " كم اتف " معبود " واست " " ويزة " وخالق الأرض واله التناسل [2] .

وتتلخص فكرة هذا المذهب في أن " آمون " بهيئة الثعبان قد أدار مراحل الخلق ولما أنهى زمنه ولد ثعبانا آخر على شكله سمي خالق الأرض ، ثم مات " كم اتف " أو راح في ثبات عميق في عالم سفلى بعيد يقع مدخله لدى مكان يدعى " يات ثامو " على مقربة من مدينة " حابو " بغربي " طيبة " سمي " جمنة " .

ثم تولى عملية الخلق من بعده ابنه الثعبان " ايرتا " خالق الأرض أو صانع الأرض ، حيث بدا بخلق الأرض والأرباب الثمانية الأزليين واعتبر بمثابة واحد منهم وهو يمثل " آمون رع " رب الأقصر الذي اتحد مع الإله " بتاح تاتن " حيث يشكل الأرباب الثمانية في " طيبة " ، الذين قاموا برحلتهم شمالا إلى الاشمونيين ، ليتزود بقدرة الخلق والإخصاب ، وخلقوا الشمس هناك ثم توجهوا إلى " منف " لخلق " بتاج " وإلى " ايونو " لخلق " اتوم " ، ثم عادوا إلى " طيبة " حيث دفنوا بجوار جدهم الأكبر الثعبان " كم اتف " في " جمنة " ، إما " آمون رع " فقد ظل باقيا كخلفية وحاكم على الأرض .

---

(١) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص٣٢٣ .
(٢) المرجع السابق - ص ٣٢٤ .

تعليق على مذهب طيبة لنشأة الكون :

مذهب " طيبة " لم يقم بإخراج مذهب جديد ، وإنما استوعب جميع أفكار المذاهب السابقة وأعاد صياغتها في قالب جديد .

وكما كانت المذاهب السابقة متناسبة الرموز مع معتقدات المذهب فلا يحيد هذا المذهب عن هذا المبدأ أيضا ، فاختيار هيئة الثعبان لتمثل صورة الإله الخالق ، اختيار مناسب لما للثعبان من خصائص تتمثل في الوثبة السريعة المفاجئة والتي تتشابه مع البزوغ الفجائي لـ " آمون كم اتف " لحظة الخلق ، كذلك فالثعبان يتناسب مع الأطوار الثلاث السابقة الذكر فهو يغير جلده و يجدد هيئته .

تاريخ مذهب " طيبة " لنشأة الكون :

أولى الإشارات للثعبان الأزلى نجدها في فقرات " متون الأهرام " ، كذلك في " متون التوابيت " ، ومن خلال نص يرجع لعصر الانتقال الأول .

كما نجد أولى الإشارات لمذهب " طيبة " خلال بعض الأناشيد الفردية لـ " آمون رع" في الدولة الحديثة ، خاصة في الفترة ما بين عصر " حتشبسوت " و " امنحوتب الثاني " وأيضا في فترة ما بعد العمارنة والرعامسة.

ثانيا - الأساطير الشمسية :

مقدمة :

تأمل المصري القديم الشمس بالنهار كقوة لها تأثيرها على الإنسان والنبات ، وعلى بعث النور لكل الأرض ، فنظر إليها المصري القديم نظرة تالية وإجلال ، ولكنها نظرة يشوبها الخوف والعجب والغموض .

وكما اعتقد المصري القديم في قوة الشمس وقدسيتها ، امن كذلك بان رب الشمس هو خالق الكون ، هذا الإله الذي يولد كل صباح ممثلا لحظة الخلق الأولى، ثم يغرب ليعود إلى عالمه ليبعث من جديد في الصباح .

فشغلت تلك الرحلة التي يقوم بها رب الشمس فكر المصري القديم ، فتساءل إذا كانت رحلتها من الشرق إلى الغرب واضحة فأين تكون رحلتها أثناء الليل ، وهي تتجه من الغرب إلى الشرق حسب تفسيره ، ولان عامة الناس لا تستطيع إيجاد إجابة عن تلك التساؤلات ، فجاء دور رجال الفكر وهم رجال اللاهوت ، للإجابة عن كل ما يدور بخلد الناس ، فبدأوا بتفسير ولادة رب الشمس ثم صعوده من الأفق الشرقي لتتلقفه ربة الغرب بذراعيها ، وتستمر الرحلة بنزول الرب ليبحر عبر مسالك العالم الآخر أو ليبلع بواسطة " نوت " ، ليبحر عبر جسدها طوال اثنتي عشرة ساعة ، هي ساعات الليل حتى يولد في الفجر .

ولا يسلم رب الشمس في تلك الرحلة من المصاعب والمهالك ، إذ انه في خضم تلك الرحلة يجتاز المخاطر وينتصر على أعدائه ، ومن هنا اكتسبت الأساطير الشمسية أهمية لما تحمله من معاني القوة و النصر ، التي يتميز بها هذا الإله الأكثر قدسية وتأثيرا في الديانة المصرية ، وقد كان اقتران هذة الأساطير

بالدين ، لأنها تتناول قوى غيبية أقوى مما وجد في الطبيعة المحيطة بهم ، بل لقد اتجه الفكر المصري القديم إلى عقيدة البعث بعد الموت – ربما – لأنه رأى الشمس في حالة بعث دائم كل صباح بعد ظلام الليل (١).

فرحلة رب الشمس هي مرآة لحياة الإنسان بعد موته ، فالموت في الديانة المصرية القديمة ليس نهاية المطاف ، بل انه مرحلة ليبدأ الإنسان حياة أخرى أبدية ، ولهذا دفن المصري موتاه في الغرب كما تختفي الشمس عند كل غروب .

١ – أسطورة الولادة اليومية للشمس :

افترضت العديد من الأفكار لتفسر ذلك الغموض ض الذي اكتنف مولد الشمس ، كان من أهمها أسطورة الربة " نوت " ربة السماء ، والتي كانت تصور عادة في كل مشاهد تلك الأسطورة على هيئة امرأة ممتدة الأطراف لتصل بين الأفق الغربي عند رأسها وبين الأفق الشرقي عند ساقيها .

ومن تلك الصورة الأنثوية تخيل المصري القديم أن هذة الربة هي أنثى تلد رب الشمس يوميا عند الفجر ، لينطلق إلى السماء حتى يحين وقت الغروب فتبتلعه ، ليمر داخل جسدها المقسم إلى اثني عشر قسما لتتماشى مع الاثنتى عشرة ساعة الليلية ، والتي لكل منها بوابة خاصة ، حتى يولد من رحمها من جديد (٢) ، ثم تعود لتلده من جديد فجرا وهكذا .

ولم تقتصر الأسطورة على ذلك ، بل أضافت أن الشمس بعد مولدها كل فجر ، كانت تمر من بوابة الأفق الشرقي ، وهي البوابة التي تسميها " نصوص الأهرام " في الدولة القديمة باسم " بوابة المياة الأولية الأزلية " (٣).

ولم تكن الأسطورة السابقة هي الوحيدة التي حاولت تفسير مولد الشمس، فتعددت الروايات ومنها أن مولد الشمس كان عن طريق " نوت " وحملها برب الشمس مع كوكب الجوزاء ليلا لتلده فجرا .

ومن الروايات الأخرى ما جاء بـ " كتاب الامىدوات " أيضا عن إعادة مولد الشمس ، رواية الثعبان العملاق القاضم لذيله والمحيط بالعالم ، فمن خلال هذا الثعبان يمر رب الشمس بداخله .

رواية أخرى تذكر أن مولد الشمس كان عن طرق الربة " نوت " ربة السماء ، ولكنها هذة المرة تصور على إنها بقرة تلد رب الشمس صباحا على هيئة عجل صغير صباحا ، لينمو في النهار فحلا ، لينجب عجل الغد (٤).

---

(١) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٥٣ - ١٥٧ .
(2) Hornung- E . : " The Valley of the King – Horizon of Eternity " Op. Cit.- P. 79.
(٣) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٠٦.
(٤) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٦٣ .

تاريخ الأسطورة :

يعتقد أن أسطورة مولد الشمس هي أقدم من مذهب " ايونو " لنشأة الخلق، وذلك باعتبار أن رب الشمس أول مظهر بزغ للوجود من العدم [١] ، أما أول إشارة للغروب وابتلاع قرص الشمس بواسطة " نوت " كانت من خلال " متون الأهرام " .

كما تكررت الإشارات للغروب بعد ذلك من خلال نصوص الدولة الحديثة، وخاصة على جدران المقابر الملكية في عصر الرعامسة ، أما بالنسبة لتصوير ربة السماء كبقرة ، فهي فكرة قديمة جدا ، إذ صورت على قمة صلاية نعرمر شكل ٦٢ .

التعليق :

رسخت أسطورة مولد الشمس من خلال الربة " نوت " مفهوم البعث للمتوفى ليحيا حياة أخرى ، فجاءت " نوت " لتغطى غطاء التابوت من الداخل فوق جثة المتوفى مباشرة ، كي تتلقاه وتحمله مرة أخرى كما تفعل بالشمس ، لتلبى رغبة المتوفى أن يرقد بين أحضانها " كي لا يموت إلى الأبد " [٢].

٢ ـ أسطورة رحلة رب الشمس عبر السماء والعالم السفلى :

امتاز المصري القديم بشدة ملاحظته ، كذلك اعتماده في نسج خيالاته على حقائق ملموسة ، ولهذا نجد أساطيره تستند بشكل أو بآخر على حقائق يبنى عليها سلسة من الخيالات ، ليفسر ما حجب عنه ، فرؤيته للشمس ككتلة هائلة من النار فافترض أنها ملتهبة .

وافترض كذلك انه من الصعب صعود الشمس مباشرة في السماء من التجمع المائي ، فيجب أن تقطع رحلتها فوق المياة داخل قارب أو قوارب ، وبدقة أكثر اعتقد أنها تعبر السماء في قاربين [٣] ، مركبة يسبح فيها صباحا اسماها " معندت " ، ومركبة يستقلها بعد الغروب اسماها " مسكتت " [٤] ، كما تخيل المصري القديم هذا القارب الذي يعبر به اله الشمس صفحة الماء من الذهب الخالص طوله ٧٧٠ ذراعا .

واعتقد المصري القديم أن السماء ما هي إلا محيط مائي أو بحر أسفل بطن " نوت " ، أو أن السماء هي بطن " نوت " ، وأن رب الشمس يبدأ رحلته بعد المغيب ، بنزوله للعالم السفلى بواسطة مركب الليل ، وبهذا ربط المصري

---

(١) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٢٨ .
(٢) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٢٨ .
(٣) والاس بدج : " آلهة المصريين " - ترجمة محمد حسين يونس - مكتبة مدبولي ـ القاهرة - ١٩٩٨ م - ص ٣٦٨ .
(٤) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٧٨ .

القديم بين العالم السفلى وبين مغيب الشمس ، الذي خاله معبرا تعبره الشمس لتشرق من الشرق في الصباح ، وأن هذا المعبر ما هو إلا نهر تجتازه سفينة الشمس كما تجتاز محيط السماء (١).

ويحمل مركب الشمس اله الشمس وأتباعه ، وهم طاقم السفينة في ذات الوقت ، وكما ذكرت " متون الأهرام " أنهم أرباب مرافقون لرب الشمس وهم : " تحوت " المرافق لـ "رع" في رحلته ، " ست " المدافع عن رب الشمس ضد الشر والموت ، " وبوأوت ، جب ، حور ، ايسه ، نبت حوت ، ماعت ، حتحور " كذلك الإلهان " سيا و حو " ممثلان المعرفة والعقل ، والإله " تكا " رب السحر ، وفي فقرات أخرى من " متون الأهرام " ذكر أن من ضمن طاقم السفينة ملاحي السفينة وهم عبارة عن نوعين من النجوم نجوم لا تغيب تصحب رب الشمس نهارا ، ونجوم لا تكل وتصحبه ليلا .

وحين يصل اله الشمس في السماء أمنا مطمئنا إلى الغرب ، ترحب به آلهة الغرب التي تصطف لاستقباله عند سلسلة الجبال التي اعتقد المصريون أنها الحدود الفاصلة بين عالمهم والعالم السفلى (٢).

ولأن المصري القديم لم يكن يدرى ما يحدث خلال الاثنتى عشرة ساعة الليل ، فحاول صياغة أفكاره في صورة أساطير ، ليفسر ما لم يكن يراه ، فاعتقد أن الشمس تقطع ملايين في رحلتها اليومية عبر السماوات والعالم الآخر ، فالساعة الواحدة للرحلة الليلية تعادل عمرا كاملا على الأرض (٣).

الرحلة المسائية (الليلية) لرب الشمس :

باختفاء قرص الشمس عند الغروب ، تبدأ رحلة رب الشمس الليلية بهبوطه إلى العالم السفلى ، إلى الأعماق ، متخذا هيئة رجل مسن براس كبش . كما يمكن أن تتم الرحلة المسائية للشمس عبر جسد تمساح ، الذي قدسه المصريون باعتباره أقوى المخلوقات النهرية ، وهكذا تكون الرحلة الليلية دائما في الأعماق ، حيث قوى الخصوبة والتجديد (٤).

وطبقا لما ورد بـ " متون الأهرام " من حماية الإله " أوزير " للملك المتوفى في الجنة السماوية بالقرب من " رع " ، كانت نتيجة ذلك هو أن دخل " أوزير " مذهب عبادة الشمس فصارا موحدا مع " رع " (٥).

وبنزول رب الشمس إلى العالم السفلى (عالم الموتى) يتحد مع " أوزير " طبقا لمصادر ترجع إلى الدولة الحديثة ، فيصبحان بمثابة " أوزير و رع " شمس الليل ، التي تقوم بإيقاظ سكان العالم السفلى من رقدة الموت . وكما

(١) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ١) " - مرجع سابق - ص ١٨٦ .
(٢) المرجع السابق - ص ١٦٨ .
(٣) اريك هورنونج : مرجع سابق - ص ١١٠ .
(٤) المرجع السابق - ص ١٢٩ .
(٥) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٧٠ .

يذكر " كتاب الموتى " فان " أوزير " هو الأمس ، والغد هو الإله " اتوم رع " ، وهكذا يشير " أوزير " إلى الزمان الماضي ، وأما " رع " فهو المستقبل [١].

كما توضح ابتهالات رع وكتب العالم الآخر اللقاء المسائي لهذين الإلهين العظيمين ، واتحادهما في كيان واحد هو الإله المشترك الذي يبدأ به الاستعراض، غير أن اتحاد "رع وأوزير " اعتبر اتحادا مؤقتا و ليس اتحادا دائما [٢] ، فباجتياز أقاليم العالم السفلى خلال ساعات الليل ، وانتصار رب الشمس بعودته وقد صار شابا أو بعث في فجر اليوم التالي ، ليتخذ مكانه في مركب النهار .

تاريخ رحلة رب الشمس عبر السماء و العالم السفلى :

تعد " متون الأهرام " أقدم النصوص التي تشير إلى تنقلات رب الشمس بالمركب ، بل أن فكرة تنقل الأرباب بالمركب ، هي فكرة قديمة ، إذ يوجد مشط من العاج يرجع تاريخه إلى الأسرة الأولى ، يوضح فكرة سفر اله الشمس في القارب ، ويعبر عنها صقر السماء في قاربه فوق علامة السماء [٣] شكل ٦٣.

ويمكن تتبع الرحلة الليلية لرب الشمس عبر الاثنتى عشرة ساعة لليل ، طبقا لعدة مصادر دينية و جنائزية مختلفة منها " كتاب الامىدوات " ــ " كتاب البوابات " ــ " كتاب الأرض " ــ" كتاب السماوات " ــ " كتاب الكهوف " .

أ ــ الرحلة المسائية لإله الشمس طبقا لما ورد في كتاب الامىدوات :

يوضح " كتاب الامىدوات " رحلة رب الشمس من الغرب إلى الشرق تحت الأرض وما يدور في هذا العالم الآخر [٤] ، وتبدأ الرحلة المسائية بعد الغروب مباشرة بنزول رب الشمس للعالم السفلى ، ليعبر منطقة صحراوية قاحلة، وفي هذة الساعة يسبح لرب الشمس القردة والحيات ، وتقوم الأخيرة بدور آخر غير التسبيح وهو إنارة الطريق أمام مركب الإله (فالعالم السفلى هو عالم مظلم لا ضوء به) بواسطة اللهب الذي تقذفه من أفواهها ، وكل حية بدورها تأخذ مكانها أمام مركب الإله في الساعة التي تخصها ، وبعد انتهاء الساعة تترك مكانها لحية أخرى وهكذا تنتهي ساعات الليل .

وبحلول الساعة الثانية تدخل مركب الشمس أرضا خصبة تنتج الخير ، وذلك لوجود العديد من الشرايين المائية ، ثم تنتقل المركب في الساعة الثالثة إلى مسكن الإله " أوزير " نفسه وفيها يجتاز المركب إقليم " مياة أوزير " أو " وادي السيد الأوحد " .

---

(١) المرجع السابق - ص ١٨٠ .
(٢) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٢٦ .
(٣) المرجع السابق - ص ١١٥ .
(٤) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٧٨ .

ونرى من خلال الساعة الثالثة تلميحا لأسطورة أخرى هي أسطورة هلاك البشرية الاتى ذكرها ، وذلك من خلال الإله الراكض على الأرض ذا الاسم الطويل " الذي يجلب العين (عين رع) ، كذلك الإله " باخت " التي تحمل في كلتا يديها عيون الإله " رع " ، كما تعد أحداث تلك الساعة ترسيخا لمفهوم البعث بعد الموت متمثلا في تحول " يوف " الميت إلى " خبر " شمس الصباح (١).

ثم تصل مركب الشمس بحلول الساعة الرابعة إلى جحيم الإله وهو إقليم " سوكر " ، حيث لم تعد المنطقة خصبة كما كانت ، وإنما أصبحت منطقة صحراوية قاحلة مظلمة تغشاها ثعابين هائلة نحيفة ، وفي هذا الإقليم تتحول مركب الشمس إلى ثعبان ضخم لتتمكن من الانسياب على الرمال (٢) ، ولأن هذة المنطقة حالكة الظلام ، فالثعبان ذو الراسين يقذف بالحمم المشتعلة ليضيء الظلام.

وهكذا تدخل مركب الشمس في مجال ذي طبيعة خاصة في الساعتين الرابعة والخامسة أيضا ، فيواصل رب الشمس مسيرته في مركز جحيم الإله تجاه الكهف السري للإله " سوكر " الواقع في أعمق بقعة بالعالم السفلى . ولا يسير في هذة المنطقة لا الأرباب ولا المباركين ولا الخطاة ، لأنها مليئة بالنيران التي تلفظها " إيزيس " (٣).

وتواصل مركب الشمس رحلتها إلى إقليم " سوبك " في الساعة السادسة، ويتميز هذا الإقليم بخصوبة أرضه ، والتي تمد الأرباب والموتى باحتياجاتهم ، وفي هذة الساعة يلتقي رب الشمس مع جثمانه ، وكما يذكر النص " أن الإله الراقد هو جسم الإله " خبري " وهو جسد ميت " (٤) ، فالساعة السادسة تحتوى على مقبرة شمسية حقيقية تدفن فيها أجزاء جسد " رع " بصفة مستقلة الرأس والجناحان وأجزاء الجعران الخلفية (٥) ، كما يتم بها الاتحاد اليومي بين " رع و أوزيريس " ، ويتم إيقاظ الجثمان المقدس من الموت بالكلمة الخلاقة الكامنة من فم الإله ، فيتم إعادة خلق رب الشمس في هذا الإقليم .

ويواصل رب الشمس رحلته إلى أن يصل مخبأ الإله " أوزيريس " ، حيث يواجهه خطرا كبيرا ، حيث يختص الساعة السابعة بوصف اللقاء المثير بين اله الشمس وعدوه اللدود " عبب " ، وهو مكرس لتعطيل مركب الشمس ، بذلك يتسبب في إيقاف الشمس عن الدوران (٦) ، إلا أن " إيزيس " تقوم بدور الحماية بصعودها إلى مقدمة المركب لك ترتل تعاويذها ، كما يساعدها عدة أرباب بمحاولة شل حركته و تقطيع جسده ، وفي هذة الأثناء يكون رب الشمس محميا

---

(١) المرجع السابق - ص ١٨٢ - ١٨٦ .
(٢) المرجع السابق - ص ١٨٣ .
(٣) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١١٥ .
(٤) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٨٣ .
(٥) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١١٨ .
(٦) المرجع السابق - ص ١٣٩ .

بواسطة الثعبان " محن " الذي يحيط به وهو داخل مركبه ، وهو يقذف باللهب من فمه ضد أعداء " أوزيريس " ، كما يلتهم الأرواح الشريرة وعلى وجه الخصوص " عبب " (١).

ولا يزال الثعبان " محن " يلتف حول اله الشمس ويحميه خلال الساعة الثامنة والتاسعة ، حيث تدخل المركب منطقة المسماة بـ " تابوت الآلهة " . حيث تسمع عبر احد الكهوف العشرة المغلقة بالأبواب الحمراء صيحة بعيدة غريبة صادرة عن المتوفى والمسماة بـ " صيحة القط " ، فيبحر اله الشمس أمامها وطبقا لأوامره تنفتح الأبواب وينقشع الظلام (٢).

يجتاز المركب بعد ذلك إقليما يمتاز بالمياة العميقة والضفات المرتفعة خلال الساعة العاشرة ، والتي قوامها الماء الأزلي ، ونرى بداخلها موتى من الأبرار ، والذين اندفعوا بفعل تيار مياة " نون " يغوصون فيها ، ثم يخرجون إلى البر بأمر " حورس " كما يخرج رب الشمس لحظة الخلق الأولى ، ويقوم الثعبان بالتهام العشرة نجوم الرامزين للعشر ساعات الماضية من الليل .

وإذا كانت الساعة العاشرة تمثل لجة المياة الأزلية " نون " ، فان الساعة الحادية عشرة تمثل النار وبئس القرار حيث العذاب المقيم " صقر " (٣)، إلى أن تأتى الساعة الثانية عشرة وهي ساعة المنطقة السرية في العالم السفلى، التي تتحقق فيها المعجزة اليومية ، حيث يدخل اله الشمس وصحبته في باطن الثعبان العملاق ، ويسافرون عبر عموده الفقري ، وبخروج الشمس من الثعبان الذي يجدد الحياة ، فإنها تصعد إلى السماء في شكل جعران مستندا على ذراعي " شو " رافع السماوات ، والذي يفصل بين آلهة الأرض وآلهة السماء ، وبذلك يكون في موقف يسمح له بان يرفع الشمس من الأعماق (٤).

ب ـ الرحلة المسائية لإله الشمس طبقا لما ورد في كتاب البوابات :

يصف " كتاب البوابات " مسيرة رب الشمس خلال الاثنتى عشرة ساعة لليل من خلال اثنتي عشرة بوابة ، والتي يحرسها اثني عشر ثعبانا ضخما ، والتي لا تنفتح أبوابها المغلقة الفاصلة بين الساعات لرب الشمس بعد ذكر اسم الساعة واسم الرب . ويقوم بهذا الدور الإله " سيا Sia " حيث يعطى التعليمات لفتح الأبواب المغلقة المختلفة التي تفصل بين الساعة والساعة التي تليها ، وهنا يكمن الاختلاف بين " كتاب الامىدوات " و " كتاب البوابات " ، في أن الساعات في الأخير تحدد مسيرة الشمس في الزمان ، بينما الساعات في الأول تحدد مسيرتها في المكان، وطبقا لما ورد في " كتاب البوابات" فان رب الشمس خلق العالم الآخر من اجل جسده ، والهدف من النزول إلى الجحيم أن يتوحد "رع " مع جسده (٥).

(١) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٨٤ .
(٢) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٩١ .
(٣) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٧٩ - ١٨٥ .
(٤) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٣١ .
(٥) المرجع السابق - ص ١٠٥- ١١٤- ١١٨ .

ومن هنا تبدأ المسيرة المسائية بنزول رب الشمس للعالم السفلي ليتوحد الروح مع الجسد ، وبحلول الساعة الثانية من الليل يصل الـه الشمس إلى مملكة القاطنين في العالم الآخر[1]، و أثناء مرور رب الشمس خلال الساعة الثالثة ، فان أشعتها تنفذ إلى الهياكل المحتوية على المومياوات لتهبها حياة جديدة ، وفي هذة الساعة يظهر " عبب " متعدد اللفات وتتم مواجهته والانتصار عليه ، وتنادى أرواح العالم السفلي رب الشمس بان روحه تنتمي إلى السماء ، وجسده ينتمي إلى الأرض ، وانه سوف يتنفس بمجرد أن يتقمص جسده ، وفي هذة اللحظة من توحيد الروح في الجسد ، يبعث الإله من جديد وتتجدد الحياة وتستمر الشمس في النمو في الأعماق الخفية ، ثم يصعد رب الشمس ليجتاز " بوابة الأفق " والمسماة في " متون الأهرام " " بوابة المياة الأزلية " ، فترفع يدا " نون " مركب الشمس من المياة الأزلية ، لتحدث لحظة الميلاد حين ترى الشمس على الأفق لكل الخليقة [2].

جـ ــ الرحلة المسائية لإله الشمس طبقا لما ورد في كتاب الأرض :

يوضح " كتاب الأرض " رحلة رب الشمس الليلية عبر العالم السفلي ، حيث تبحر مركب الشمس فوق جسد الإله " اكر " ، ويتم سحب مركب الشمس بالحبال بواسطة أرواح على هيئة الطيور ، ثم تهم بالنزول إلى العالم السفلي ، فيستقبلها رب أعماق الأرض " تاتنن "، وبعد نزولها إلى الأعماق ، تدفعها لأعلى ذراعا " نون " ، لتبدأ الرحلة النهارية لرب الشمس ، ليقوم بسحبها أربعة عشرة حية كوبرا .

كما يوضح الكتاب تجديد الشمس عن طريق الإله الخلاق " الذي يحجب الساعات " ، وهو يتصل بربات الساعات بخطوط من النقط تنطلق منه لتلد الشمس من جديد .

د ــ الرحلة المسائية لإله الشمس طبقا لما ورد في كتب السماوات :

كتب السماوات أو كتابي الليل والنهار، يحويان بعض الأفكار اللاهوتية والكونية التي سادت خلال عصر الرعامسة مع خريطة مختصرة ، توضح مسيرة رب الشمس ليلا ونهارا [3].

والكتاب عبارة عن صورة من شقين احدهما يمثل ميلاد الـه الشمس كل صباح من جسد " نوت " ، والآخر يمثل الغروب أو اختفاء الـه الشمس في جسد أمه " نوت " ثانية [4] شكل ٦٤ .

ويتشابه الكتاب مع كتب العالم الآخر من حيث المضمون وإتباع نفس النظام التقليدي لتقسيم الليل والنهار إلى اثنتي عشرة ساعة لليل والنهار ، ولكن الاختلاف يكمن في الرحلة الليلية لرب الشمس ، والتي تتم حسب " كتاب الليل

---

(١) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٠٨ .

(٢) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١١٩ - ١٢٩ - ٣١٤ .

(3) Hornung- E.: Op. Cit.- P 90.

(٤) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ١) "- مرجع سابق - ص ٢٧٩ .

والنهار " في السماء أو إقليم الليل والموجود بالسماء ، لا في العالم السفلى كما في الكتب الأخرى ، وهو ما اتفق مع " متون الأهرام " من أن " الدوات " أو " العالم الآخر " يقع في السماء .

وتبدأ الرحلة الليلية طبقا لما ورد بـ " كتاب الليل " بعد الغروب مباشرة ، حيث تبتلع " نوت " الشمس عند الإقليم الأول من السماء شكل ٦٥ (وهو بمثابة بوابة أو مدخل) ، وتستمر الرحلة بالمرور من إقليم لآخر ، فيتعين على مركب الشمس عبور كل إقليم من الأقاليم السماوية ، والتي يفصل بين كل منها بوابة ، لتستمر الرحلة طوال ساعات الليل ، لتقترب على الانتهاء عند البوابة الأخيرة ، وهي بوابة الساعة الثانية عشرة ، وهي ساعة ولادة الشمس الجديدة.

لتبدأ رحلة أخرى هي الرحلة النهارية اليومية لرب الشمس ، وهي طبقا لما ورد بـ " كتاب النهار " تبدأ من الشرق حيث ولادة الشمس الجديدة من جسد " نوت " ، وتستمر حتى يحين الغروب عند فم " نوت " ، ويتم في الرحلة استقلال قرص الشمس بداخله الطفل مركب النهار بدلا من مركب الليل ، بواسطة " ايسة " و " نبت حت " ، ولا يحمل مركب الشمس إلا علامة Sms والتي تعنى وجود مرافقين ، كما تحمل طائر السنونو ، وكذلك حيوانات ابن أوى الرامزة إلى أرواح الشرق والتي تساعد رب الشمس على الشروق ، كما تفتح له البوابات الأربع الخاصة بالأفق الشرقي للسماء .

ومن أهم الأقاليم التي يجب على مركب الشمس عبورها ، إقليم الساعة السادسة وهو الإقليم الذي تواجه فيه الشمس الثعبان " أبو فيس " ، وتستمر الرحلة لتصل إلى الساعة الثامنة ساعة الابتهاج بالانتصار على " أبى فيس " ، وخلال الساعة التاسعة تصل مركب الشمس إلى حقول " اليارو " أي حقول النعيم ، وفي هذه الساعة يتم الاستعداد لبدء الرحلة المسائية ، وبحلول الساعة الحادية عشرة يتم التجهيز لسحب المركب تجاه الأفق الغربي ، ثم تنتهي الرحلة النهارية بنهاية الساعة الثانية عشرة ، والتي تتفق مع الغروب .

هـ - الرحلة المسائية لإله الشمس طبقا لما ورد في كتاب الكهوف :

يعرض هذا الكتاب مصير المتوفى [١] ، كما يعرض رحلة رب الشمس في الليلية ، ولكنها تتم بشكل مختلف ، حيث تتم من خلال نزول " با " رب الشمس إلى العالم السفلى ، لتتحد مع جسدها الراقد في الأعماق ، ونظرا لان " با " رب الشمس تتمثل في هيئة طائر برأس كبش داخل قرص الشمس ، كما أن الشمس نفسها تشبه الطائر المهاجر ، فتسافر يوميا للسماء منها للعالم الآخر ، لذا يسهل تنقل كلاهما بدون مركب [٢].

---

(١) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ٢٧٩ .

(2) Hornung- E.: Op. Cit.- P. 91.

ثالثا – الأسطورة الأوزيرية :

تعد الأسطورة الأوزيرية من أقدم وأكثر الأساطير انتشارا ،كما لاقت مكانا رحبا في قلوب المصريين القدماء ، ويرجع ولع المصريين بهذة الأسطورة ، لأنها من صميم الحياة الإنسانية التي تتمثل أمام الشعب كل يوم ، كما أن موضوعها يتعلق بشخصيات هي في واقع الأمر آلهة لها اكبر الأثر في نفس المصري القديم .

وقد جاءت أحداث الأسطورة لتصبغ هؤلاء الآلهة بصبغة بشرية في تعاملاتهم ، فالأسطورة تتميز بواقعية شديدة ، وكأن أحداثها وقعت بين بنى البشر . فاتخذها الشعب المصري نبراسا يستنير به في كل معاملاته الاجتماعية والدينية حتى نهاية العهد الروماني (١).

كما استمدت الأسطورة أهميتها كذلك من ترسيخها لعدة مبادىء أهمها انتصار الخير على الشر وذلك بمواجهته والقضاء عليه ، كذلك رجوع الحق لأصحابه وغيرها من القيم التي تؤدى بالإنسان المصري إلى الطريق القويم في تعاملاته الحياتية ، كما أن الأسطورة تبرز معاني التضحية والوفاء التي تبذلها زوجة وفية تجاه زوجها . وإنكار الذات من خلال " نفتيس" والتي تبدو في المشاهد المصورة للأسطورة كأخت مساعدة لـ " إيزيس " و " أوزير " وطبيعتها الخاصة لا تتضح إطلاقا بحيث تبدو لنا عسيرة الفهم ، كمثال مقدس لمن يقدمون خدماتهم في صمت وإيثار (٢) ، كما أن الأسطورة على المستوى الديني والعقائدي تعطى قدرا كبيرا من الطقوس والشعائر ، كما تستحضر أهوال الموت من أجل أن تستبعدها ، وبكل ما سبق نجد هذة الأسطورة وقد احتلت جانبا هاما من اهتمام الإنسان المصري القديم فأثرت فيه وتأثر بها .

تتعدد الروايات والمصادر التي تقص أحداث الأسطورة الأوزيرية ، ويعد " بلوتارك " دون غيره هو الذي أوردها في صورة متصلة مرتبطة غير مفككة ، وقبل عرض الأسطورة تجدر الإشارة إلى الصلة التي تجمع بين شخوص الأسطورة ، فالآلهة الأربعة " أوزوريس " و " إيزيس " و " ست " و " نفتيس " هم أبطال هذة الأسطورة ، وهم في الأصل أبناء الإلهين " جب " اله الأرض و " نوت " آلهة السماء .

كان " أوزير " زوجا لـ " إيزيس " ، على حين تزوج " ست " من " نفتيس " ، وانقادت أعنة الملك على الأرض لأول هؤلاء الآلهة (٣) ، وطبقا للأساطير المتصلة بـ " أوزير " ، فان الناس في ذلك العصر المبكر ما يزالون في بربرية يأكلون لحم البشر ، وأن " أوزير " قد علمهم الحضارة وما يجب أن يؤكل

---

(١) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢١٣ .
(٢) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٩٢ .
(٣) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٢٨٩ .

وما لا يؤكل ، وأوضح لهم كيفية زراعة الحبوب وطريقة عبادة الآلهة ، وكتب القانون من اجلهم بعون من كاتبه " تحوت " (١).

وقد كان " أوزير " يجوب البلاد لكي يحصل على المؤيدين ، بعزفه للموسيقى وبدون قتال ، ولكن لم يكن مقدرا أن تستمر الأحوال على ما كانت عليه من هناء وصفاء (٢).

١ ــ موت أوزير و بعثه :

بداية النزاع ــ المؤامرة ضد أوزير :

بداية النزاع هي البداية الحقيقية لأحداث الأسطورة ، وتشير العديد من الروايات إلى هذا النزاع ، فتذهب واحدة منها إلى أن " جب " قد قسم مملكته بين ولديه " ست " و " أوزير "، على أن يأخذ الأول الصعيد ، ويأخذ الثاني الدلتا ، غير أن " ست " ادعى بعد ذلك أن المملكة كلها له ، وأنكر مشاركة أخيه له فيها ، وتذهب رواية أخرى إلى أن " أوزير " و " ست " قد رضيا بحكم أبيهما ، وبدأ كل منهما يحكم نصيبه ، غير أن " جب " عاد فقرر أن " ست " حاكم سيىء ، ومن ثم فقد أعطى نصيبه لـ " أوزير " ، وبينما كان " أوزير " يغزو البلاد الأجنبية ، تاركا امرأته " إيزيس " تصرف الأمور ، بدأت عوامل الشر تتحرك في قلب " ست " ، بخاصة انه كاله الحرب ، كان يرى أن " أوزير " يستخدم الكثير من الوسائل السلمية ، فبدا يفكر في الانتقام من " أوزير " (٣) ويحيك له المؤامرة .

وتختلف الآراء حول مقتل " أوزير " على يد " ست " ، فمنها ما يذكر أن " ست " وبمساعدة " آسو " ملكة إثيوبيا مع اثنين وسبعين متآمرا في اليوم السابع عشر من شهر حتحور (سبتمبر أو نوفمبر) من العام الثاني والعشرين من حكمه ، حيث انتهز " ست " مناسبة الاحتفال بعودة أخيه المنتصر إلى " منف " طبقا لرواية " بلوتارك " (٤).

و أثناء الحفل أعد صندوقا فاخرا وعد بأن يعطيه لمن يطابق جسمه حجم الصندوق ، فتهافت المدعون يتمددون فيه (٥).

---

(١) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣٥١ .
(٢) كريستيان ديروش نوبلكور : مرجع سابق - ص ٣٢ .
(٣) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣٤٣ - ٣٤٤ .
(٤) المرجع السابق - ص ٣٥٢ - ٣٤٤ .
(٥)) رمضان عبده علي : " حضارة مصر القديمة منذ أقدم العصور حتى نهاية عصور الأسرات " ــ الجزء الثاني ــ وزارة الثقافة ــ المجلس الأعلى للاثار ــ سلسلة الثقافة الاثرية و التاريخية ــ مشروع المائة كتاب - القاهرة ــ سنة النشر غير مذكورة ــ ص ٢٥٢ .

ولقد اخذ سرا مقاس جسم " أوزير " وصنع الصندوق الجميل طبقا لهذا المقياس ، وقد اخذ الجميع يحاولون ولكن الصندوق لم يتفق حجمه مع طول أي منهم ، إلى أن دخله " أوزير " ورقد فيه فأسرع المتآمرون والقوا بالغطاء عليه ، واحكموا إغلاق الصندوق من الخارج بالمسامير وصبوا الرصاص المصهور عليه [١]، والقوا به في النيل في مكان يدعى " نديت Nedit " [٢].

وتذهب رواية أخرى إلى أن الاغتيال كان في " منف " ، وتذهب ثالثة أن الجسد قد حمله التيار إلى " بيلبيس " في مستنقعات الدلتا ، حيث تمكنت " إيزيس " و " نفتيس " من العثور عليه [٣].

وتشير " نصوص الأهرام " إلى انه مات مقتولا ، أما مسرحية " منف " التي هي من أقدم المصادر فتذكر أن " أوزير " مات غرقا في ماء الفيضان ، وحين علمت أخته بغرقه أخذت تهم على وجهها بحثا عن جثته ، ويذكر " بلوتارك " أن " إيزيس " ظلت تبحث عن أخيها إلى أن انتهت إلى ببلوص " جبيل " وكانت المياة قد حملت جثته إلى هناك كما تشير " نصوص الأهرام" إلا أن جثة " أوزير " وجدت على شاطيء " نديت " ، التي كان شاطئها مكانا لتمثيل فصول من آلام " إيزيس " [٤].

والأسطورة تصف لنا كيف طفت جثة الإله الميت على سطح البحر ، ثم قذف بها الموج إلى شاطيء ببلوص (جبيل) قرب بيروت على الشاطيء الفينيقي بآسيا ، وحين ارتد الإله حيا تقمص شجرة خضراء ، ومن ثم أصبحت الشجرة الخضراء رمزا للحياة بعد الموت [٥].

وهكذا احتضنت الشجرة التابوت في جوفها ، ويمر أمير " جبيل " ذات يوم ويعجب بالشجرة فيأمر بقطعها لتستقر عمودا شامخا داخل قصره ، وفي تلك الأثناء كانت " إيزيس " تجوب الآفاق بحثا عن زوجها ، وتحملها قدماها إلى شاطيء لبنان ، وحين يهديها إحساسها إلى وجود زوجها داخل ساق الشجرة بالقصر تحمله سرا و تخرج به ذات ليلة قاصدة مصر ، وفي أحراش الدلتا تضع الصندوق وتأخذ في البكاء المر فتسقط بعض دموعها على وجه " أوزير " ، فيعود إلى الحياة وتصرخ " إيزيس " فرحة [٦].

---

[١] أدولف أرمان ـ هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٢٨٩ .
[٢] كريستيان ديروش نوبلكور : مرجع سابق - ص ٣٣ .
[٣] محمد بيومي مهران : " الحضارة المصرية القديمة " - مرجع سابق - ص ٣٤٤ .
[٤] ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ١) " - مرجع سابق - ص ٢١٦ .
[٥] المرجع السابق - ص ٢١٤ .
[٦] محمد إبراهيم بكر : مرجع سابق - ص ٦٢ .

إحياء أوزير :

وتذكر روايات أخرى أن " أوزير " عاد إلى الحياة بمفعول السحر من جهة ، ولأن والده اله الأرض " جب " قام بذلك من جهة أخرى [١].

وفي رواية أخرى نجد أن " إيزيس " تحولت إلى طائر صغير ، لكي تستطيع أن تكتشف وهي محلقة عاليا مواضع أجزاء جثمانه [٢] ، حيث تذكر إحدى الروايات التي جاءت في زمن متأخر تضيف إلى النص أن " ست " كشف مخبأه و نال منه و مزق جسده و قطعه الى اثنتين و اربعين قطعة و فى رواية اخرى اربع عشرة قطعة ، و القى بكل قطعة فى مكان محدد [٣] .

وأجرت " إيزيس " عملية بحث من جديد، وبعد أن عثرت عليها كلها دفنتها في نفس الأماكن التي وجدتها بها على التوالي ، وهذا يبرر وجود عدد كبير من القبور لـ " أوزوريس " بمصر ، ولكن يبدو إنها حيلة لتضليل عدوها ، فإنها بعد أن جمعت كافة الأجزاء التي عثرت عليها ، قامت بمساعدة " نفتيس " و " أنوبيس " بتكوين المومياء كاملة إلا قطعة واحدة لم تتمكن من العثور عليها [٤] ، ولم تغفل الأسطورة المساعدات التي تلقتها " إيزيس " حيث غسل " أنوبيس " اله التحنيط جثمان " أوزير " وقام بتحنيطه ، ولهذا كان يتعين على الكاهن المحنط ارتداء قناع على هيئة راس " أنبو " .

وبالرغم من اختلاف الروايات إلا يبدو أن جثمان " أوزير " قد تعرض للتلف لوجود إشارات عديدة تزعم جمع أعضاءه ، منها ما ذكر بـ " متون التوابيت " في التعويذة ٧٤ حيث تخاطب " إيزيس " أختها قائلة : هذا أخانا أوزير تعالى نرفع رأسه ، تعالى ، نجمع عظامه ، تعالى ، نعيد تنظيم أعضائه.

إنجاب حور :

و تذكر بعض فقرات " نصوص الاهرام " ان " ايزيس " القت بنفسها على جسد " أوزير " المسجى فى صورة انثى العقاب ، فحملت منه ، ثم وضعت ابنها " حور " و ربت طفلها خفية فى احراش الدلتا [٥].

ومن الروايات الأخرى وطبقا لـ " متون الأهرام " أن " إيزيس " ألقت بنفسها على جسم " أوزير" الميت في صورة رحمة، وحملت منه بأعجوبة [٦]، ونتج عن عودة "أوزير" للحياة ثانية أن ولدت له " إيزيس " ابنه " حور " ،

---

(١) سليم حسن : مرجع سابق - ص ١٩٢ .
(٢) كريستيان ديروش نوبلكور : مرجع سابق - ص ٣٤ .
(٣) رمضان عبده علي : مرجع سابق - ص ٢٥٢ .
(٤) كريستيان ديروش نوبلكور : مرجع سابق - ص ٣٤ .
(٥) رمضان عبده علي : مرجع سابق – ص ٢٥٠ – ٢٥١ .
(٦) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢١٤ .

ولكن أمه هربت به خوفا من اضطهاد عمه وشروره، فذهب إلى المناقع في غرب الدلتا بالقرب من "بوتو" (١) ، وعلى هذا فقد اتفقت الروايات جميعا على أن " إيزيس " اتخذت مأوى لها في الدلتا لتحمل وتضع ابنها "حور" (٢).

٢ ـ تنشئة حور في أحراش الدلتا :

وفي ذلك المكان الموحش استقبل " حور " الحياة بعد أن ذاقت أمه الأمرين في وحدتها المضنية ، حيث قالت " إيزيس " بعد أن ولدت طفلها : ولدت حورس ابن أوزير بين مستنقعات البردي وفرحت لولادته لأني جلبت الحياة إلى من سيستجيب لصوت أبيه ويثأر من قتلته . ولقد أخفيته وحجبته عن أعين الرقباء (٣).

وعاشت الأم مع وحيدها لا هم لها إلا رعايته وتنشئته ، ولكن " ست " الشرير علم بالأمر ونما إليه أمر هذا الطفل ، فأرسل إليه عقربا يلدغه في غياب أمه ، وسمعت " نفتيس " بالحادث فحضرت باكية وكذلك الآلهة " سلكت " ربة العقارب ، ونصحتا " إيزيس " بالدعاء للسماء حتى تقف سفينة " رع " بمن فيها، فأرسلت " إيزيس " صراخ قلبها إلى موكب الشمس فانزعج " رع " وأمر بنفسه بوقف المركب الذهبي وإلا تسير في رحلتها اليومية (٤)، فأرسل " تحوت" ليستطلع الأمر ويشفى حور ، وحينما كبر " حور " واشتد ساعده غادر مخبأه في " بوتو " لكي ينتقم لأبيه (٥).

٣ ـ الصراع بين حور و ست :

وبتتبع بعض المصادر الأدبية التي تناولت هذا الصراع ، ومن أهمها بردية Papyrus Chester Beatty I التي أسهبت في تفاصيل هذا الصراع ، وهي تعد مؤلف أدبي شهير يرجع عهدها إلى عصر " رمسيس الخامس " (الأسرة العشرين) وهي محفوظة بمتحف Dublin دبلن ، كذلك أشارت بردية الرامسيوم الدرامية لذات الصراع مع ذكر الأضرار التي لحقت بكلا المتخاصمين من اقتلاع عين " حور " وقطع الساق الأمامية لـ " ست " (٦).

وتعد بردية Kahun IV أطول وأقدم رواية لهذا الصراع من الدولة الوسطى والتي كتب بالخط الهيراطيقي ، ولكنها بردية متهالكة وفي حالة سيئة، أما بردية Sallier IV فتشير إلى بعض تفاصيل من أحداث الصراع (٧) ، وقد أشارت كل منهما إلى واقعة قطع " حور " لراس أمه " إيزيس " .

---

(١) سليم حسن : مرجع سابق - ص ١٩٣.
(٢) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣٤٤ .
(٣) " الموسوعة المصرية - تاريخ مصر القديمة و آثارها " - مرجع سابق - ص ٩٦ .
(٤) المرجع السابق - ص ٩٦ .
(٥) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٢٩١ .
(6) Griffiths- J.G.: " The Conflict of Horus and Seth " – Liverpool - 1960- P. 4- 35.
(7) Griffiths- J.G.: Op. Cit.- P. 21- 48.

وقد حوت العديد من الكتب الدينية بعض الإشارات حول هذا الصراع منها " كتاب الموتى " . كما توجد أقاصيص أخرى تدور حول الصراع بين " حور " و " ست " ، ويذكر في إحداها أن " ست " و " حور " اخوين سبق أن تقاسما مصر فيما بينهما ، والأخرى تقول أن " حور " اتخذ شكل قرص شمس كبير ذي جناحين مبرقشين ، وانه بعد نضال طويل مع خصمه " ست " وأتباعه انتصر عليه على مقربة من مدينة " ادفو " ومن اجل هذا صار يوضع قرص الشمس ذو الأجنحة فوق جميع مداخل المعابد حتى تطرد صورة " حور " الأرواح الدنسة (١).

وتقص بردية Papyrus Chester Beatty I أن " حور " طالب بحقه في الجلوس على عرش أبيه تساعده في ذلك أمه ، وكان من الطبيعي أن يبدأ النزاع بين "ست" و "حور" ، فلجأت " إيزيس " إلى محكمة الإله الخالد " اتوم " للفصل بين المتنازعين .

و عقدت المعبودات محكمة للفصل بين المتخاصمين ، و انقسمت المعبودات فيما بينهم ، فكان بعضهم يؤيد حق " حور " ، و يرى اخرون أنه قد تجاوز الحد فى التصدى لعمه " ست " ، و ان عمه أحق منه بالملك و أجدر به ، و ظل هذا النزاع أمام محكمة المعبودات ثمانين عاما ، حتى ضاقوا ذرعا به (٢) .

وأمر أعضاء التاسوع أن يكتب " تحوت " رسالة إلى " نيت " العظيمة، كتب باسم سيد الجميع : النور الذي يسكن هليوبوليس – فأوما " تحوت " بالموافقة – وأرسلت الآلهة " نيت " خطابها إلى التاسوع لإنصاف " حور " وارثه ميراث أبيه . قائلة : ضعوا منصب أوزوريس بين يدي ولده ، ولا ترتكبوا خطا فادحا . وإلا فأنني سأثور غضبا وستنطبق السماء على الأرض . ولكنها أضافت إلى ذلك ضرورة تعويض " ست " بمنحه " عنات " و " عشتارت " ابنتي " رع " الأجنبيتين (٣).

وحين قرأ " تحوت " كتاب " نيت " أمام سيد الجميع وأعضاء التاسوع الذين هتفوا في صوت واحد : إن الآلهة على حق . إلا أن سيد الجميع غضب وازداد حنقه على " حور " وأهانه (٤).

ورغم أن محكمة الآلهة قد قضت بحق " حور "، إلا أن رئيسها " رع " سرعان ما بدا يؤيد مزاعم " ست" – ذلك لان " حور" وإن كان ابنا لـ " رع "، فقد كان " ست " ابنه كذلك – كما كان " رع " يعتمد على " ست " كاله للحرب وكواحد من الآلهة الهامة التي تقف على القارب الشمسي لتحمي " رع " من أعدائه ، وفي أثناء المحاكمة تفاخر " ست " بشجاعته اليومية ودوره في حماية " رع " (٥).

---

(١) أدولف أرمان – هرمان رانكه : مرجع سابق - ص ٢٩٢ .
(٢) رمضان عبده علي : مرجع سابق - ص ٢٥٣ .
(٣) كريستيان ديروش نوبلكور : مرجع سابق - ص ٣٤ .
(٤) " الموسوعة المصرية - تاريخ مصر القديمة و آثارها " - مرجع سابق - ص ٩٣ .
(٥) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣٤٥ .

وأخذت " إيزيس " تهدد برفع الأمر إلى الإله " اتوم " ، واخذ " ست " بدوره يهدد الآلهة بأنه سيقتل بسيفه الذي يزن أربعمائة وخمسين نمسا (النمس لا يعرف مقداره على وجه التحقيق) في كل يوم واحدا منهم ، واقسم انه لن يقف أمام تلك المحكمة طالما كانت تحضر إليها " إيزيس " (١).

وقرر " حور اختى " لكي يرضى " ست " أن تنتقل المحكمة بكامل هيئتها إلى جزيرة الوسط ، حيث لا يسمح حارس بوابتها بعبور أي امرأة ، وهكذا اضطرت " إيزيس" أن تتحول إلى امرأة بائسة عجوز ، واقتربت من النوتي قائلة : أنني قادمة إليك ومعي قدر من الدقيق لأجل صبي صغير يرعى الماشية في الجزيرة منذ خمسة أيام وهو يتضور جوعا ، ولما رفض النوتي السماح لها بالدخول قدمت له الخبز ثم قدمت له خاتمها الذهبي ، فسمح لـ " إيزيس " بالعبور إلى الجزيرة (٢).

وعندما بلغت " إيزيس " الجزيرة تعرف عليها " ست " فحولت نفسها إلى شابة ذات جمال لا يقاوم وشكت له قائلة : يا سيدي العظيم كنت زوجة لراعى قطيع وكنت قد أنجبت له ولدا ، وقد مات زوجي وابني يرعى ماشية أبيه ولكن رجلا غريبا جاء وقد خاطب ابني قائلا: سأضربك واخذ ماشية أبيك وأطردك ، لذا اريد أن تكون حاميا له . ولم يدرك " ست " الاستفزاز المقصود فأجاب قائلا : أتعطى الماشية للغريب بينما ابن الرجل لا يزال حيا (٣).

وعندئذ غيرت " إيزيس " نفسها إلى حدأة وطارت وحطت على قمة احد الأشجار ، ونادت " ست " قائلة : ابك على نفسك ، إن فمك هو الذي قالها، وإن مهارتك هي التي حكمت عليك فماذا تريد بعد ذلك (٤) ، وعلم رئيس المحكمة بهذة الواقعة فأدان " ست " وتلا " رع " عليه حكم المحكمة : لقد أصدرت الحكم على نفسك . ولكن يبدو وأن " ست " قد استطاع الحصول على حكم بتأجيل القصة مع وقف التنفيذ لاستكمال المعلومات (٥).

ويصور الجزء الثاني من الحكاية الصراع الضاري بين النقيضين " حور " و " ست " اللذين تقمصا – بناء على اقتراح " ست " – فرس النهر ليغطسا في الماء ، ومن يطفو منهما على سطح الماء قبل مضى ثلاثة شهور تصبح الوظيفة من حق الشخص الآخر ، وغطسا الاثنان في الماء واعتقدت " إيزيس " أن " ست " يريد قتل ابنها تحت الماء ، فصنعت شصا وألقته فاشتبك الشص في " حور " ، فصاح بها أن تتركه فتركته ، ورمته مرة أخرى فأصاب " ست " ولكنه اخذ يستعطفها ويذكرها بأنها أخته فتركته أيضا (٦).

---

(١) ألفه نخبة من العلماء : مرجع سابق - ص ٣٨٠ .
(٢) كريستيان ديروش نوبلكور : مرجع سابق - ص ٣٨ .
(٣) كريستيان ديروش نوبلكور : " المرأة في زمن الفراعنة " - ترجمة حليم طوسون - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة - ٢٠٠٠ م - ص ٢٣ .
(٤) ألفه نخبة من العلماء : مرجع سابق - ص ٣٨١ .
(٥) كريستيان ديروش نوبلكور : " المرأة الفرعونية " - مرجع سابق - ص ٣٩ .
(٦) ألفه نخبة من العلماء : مرجع سابق - ص ٣٨١ .

فثار " حور " ثورة عاتية حتى بلغ به الأمر حد إقدامه على قطع راس أمه ، ولحسن الحظ كما تذكر بردية Sallier IV أحل " تحوت " راس بقرة محلها (مما يفسر تصوير " إيزيس " في بعض الأحيان براس بقرة تشبه " حتحور " أو دمجهما معا في هيئة واحدة) وعبر تعاقب الأحداث عوقب " حور" بإصابته بالعمى – كانت هذة العقوبة شائعة في الأزمنة الأولى – ولكن " حتحور " أعادت إليه البصر [١].

وتتابعت الأحداث وأخيرا أصدرت المحكمة حكمها النهائي الذي كان يجب أن تصدره منذ البداية ، وهو الرجوع إلى " أوزير " نفسه الذي جاءت أجابته في خطاب قام " تحوت " بقراءته أمام قضاة المحكمة وكانت كلمتهم : كل ما قاله صواب ، انه أوزوريس رب الغذاء والمأكل [٢].

وأخيرا ينتهي الأمر باعتراف " ست " بأن " حور " على حق ، وأرسل الإله " اتوم " فجاء بـ " ست " مكبلا بالأغلال ، فاعترف أمامه مرة أخرى بان " حور " أحق بوظيفة أبيه " أوزير " [٣].

وتنتهي الأسطورة بالفقرة التالية : لقد توج حورس ملكا ، وأصبح التاسوع في عيد ، وأصبحت السماء في سرور ، وعم السرور البلاد عندما أعلن أن حورس ابن إيزيس قد أعيد إليه وظيفة أوزوريس [٤].

تعليق على الأسطورة الأوزيرية :

بل انها تفوق كل الأساطير شهرة و فاعلية اذ انها قد تغلغت فى الدين و العقيدة منذ العصور الولى و أثرت على بعض نواحيه [٥]

امتزجت هذة الأسطورة بالديانة الشمسية في " هليوبوليس " ، فأبطال القصة " ست " و" أوزوريس " و " إيزيس " و " نفتيس " هم أولاد " جب " و " نوت " و هما من نسل " رع " الخالق الأول [٦].

كان للأسطورة الأوزورية اكبر الأثر في مختلف نواحي الحياة المصرية القديمة ، بل وكانت من أهم أسباب ترسيخ المعتقدات والطقوس المختلفة لدى الإنسان المصري القديم منها اعتبار الموت غرقا هو موت مبارك أو مقدس – لتطابقه مع موت أوزير – وقد ترسخ هذا الاعتقاد خلال العصر المتأخر ، كما ارتبط الموت غرقا بالطقوس الجنائزية التي تتمثل في حمل جثمان المتوفى عبر النيل بالمركب وهي مهمة عهدت إلى " ست " كنوع من العقاب .

---

(١) كريستيان ديروش نوبلكور: " المرأة في زمن الفراعنة " - مرجع سابق - ص ٢٧ .
(٢) كريستيان ديروش نوبلكور : " المرأة الفرعونية " - مرجع سابق - ص ٣٩ .
(٣) ألفه نخبة من العلماء : مرجع سابق - ص ٣٨١ .
(٤) " الموسوعة المصرية - تاريخ مصر القديمة و آثارها " - مرجع سابق - ص ٩٤ .
(٥) الهام عبد الرازق محمود : مرجع سابق ، ص ١٢٢ .
(٦) ألفه نخبة من العلماء : مرجع سابق - ص ٢١٤ .

كما جاءت لوحات تعرف باسم " لوحات حور السحرية " ، لتوضع بالمنازل أو القبور وهي في اعتقاد المصري القديم تكفل له الحماية بما تحويه من تعاويذ سحرية وأدعية ، كما اهتم كذلك بصنع تمائم تمثل حور على حجر أمه " إيزيس " لحماية الأطفال والنساء وكان يزود بها المتوفى في قبره .

ومن أسباب قرب هذة الأسطورة لنفوس المصريين القدماء إضافة لما سبق ذكره أنها تقدم السلوى للذين يموتون بلا أمل في مراسم جنائزية ، حيث لم يجر لـ " أوزير " تحنيط أو أي مراسم دفن ، وهو ما يؤكد لهم أن الحياة مع ذلك تعقب الموت (١).

أما على المستوى الانسانى والاجتماعي فنستطيع الجزم بان الأسطورة الأوزورية كانت بمثابة دستور اخلاقى يحمل العديد من القيم الفاضلة ، فيؤكد معانى الوفاء بالنسبة للمراة المصرية ، و بر الابن بابيه و نصرته له لوالديهم ، و انتصار الحق فى النهاية على الشر .

تاريخ الأسطورة :

و هناك ما يشير إلى أن أقدم رمز للإله " أوزير " إنما وجد في الصعيد على مدخل معبد حور في نخن (البصيلية) من أخريات عصر بداية الأسرات. كما أسفرت حفائر حلوان عن العثور على رمز للإله " أوزير " في إحدى المقابر التي ترجع إلى عصر الأسرة الأولى ، وكان يمثل على هيئة شجرة جذعها مستقيم وقد ربطت فروعها طبقات بعضها فوق بعض ، مما يدل على أن عبادة " أوزير " إنما كانت قائمة في ذلك العصر (٢).

كما يؤكد الرأي السابق العثور على تميمتين من العاج على هيئة عمود الـ dd (المرتبط بأوزير) في مقبرة ترجع لعصر الأسرة الأولى ، وبالرغم من ذكر اسم " أوزير " في " متون الأهرام " - مع إشارات لبعض أحداث أسطورته- إلا أن اسمه لم يظهر في صلوات القوم الدينية إلا في عهد الأسرة الخامسة (٣).

وليس هناك من ريب في أن الأدلة الأثرية إنما تثبت وجود عبادة "ست" منذ عصر التأسيس ، فمن بين الأعلام الموجودة على راس مقمعة الملك العقرب يوجد علمان يحملان حيوان الإله " ست " ، كما ظهر الإله "ست" في عصر التأسيس في بعض ألقاب الملكات (٤).

أما الأسطورة ذاتها فترجع أصولها إلي عصور قديمة ، و قد بدأ تجميعها خلال الدولة القديمة و هناك إشارة إليها في " متون الأهرام " ، و جاءت مقتطفات

---

(١) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٥٥ .
(٢) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣٤٩ .
(٣) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٦٩ .
(٤) المرجع السابق - ص ٣٤٦ .

منها في " متون التوابيت " و في الأناشيد الدينية من الدولة الوسطى ، و بعد ذلك نجدها في بعض نصوص الدولة الحديثة الدينية وفى نصوص أخرى متنوعة (١).

ويرى البعض أن هذه الأسطورة التي كتبت في عصر الدولة الوسطى شديدة الشبه بشعر " هور " (٢).

ثم توالت الإشارات والتلميحات في كتب العالم الآخر و " كتاب الموتى " وضمن الأناشيد والطقوس الجنائزية والشعائر اليومية واحتفالات " أوزير " السنوية ، وبرغم المصادر المتعددة لم يتكون نصا متكاملا لهذة الأسطورة حتى سجل " بلوتارك " أحداث هذة الأسطورة في كتابه الشهير إيزيس وأوزوريس (٣).

وقد جمع " بلوتارك " شتات فصول هذة القصة في العهد الأغريقي وسردها في كتاب خاص ولكن على الطريقة الإغريقية في كثير من نواحيها ، وقد جاء في قصة " بلوتارك " أشياء لم تذكر في المتون المصرية بصفة واضحة (٤).

وفيما يعد إشارة إلى " حور " ظهرت منذ الأسرة الخامسة أساطير مختلفة تدور حول الطفل الصغير الذي كان على " إيزيس " أن تفارقه لتضرب في الأرض وتستجدى الطعام من اجلها واجله (٥).

أما الصراع بين " ست " و " حور " فيعود أقدم المصادر التي أشارت إليه إلى وقت " متون الأهرام " و " متون التوابيت " و " كتاب الموتى " ، إضافة إلى بعض المصادر الأخرى منها لوحة شباكا (٦).

ونلاحظ أن الإشارة إلى الصراع بين " حور " و " ست " كانت أكثر شيوعا في " متون الأهرام " المبكرة التي سجلت على جدران هرمي " أوناس " و " تتى " أكثر من الثلاث أهرامات الأخرى للملك " بيبى الأول " و " مرنرع " و " بيبى الثالث " (٧).

ولعل ذكر بعض المدن التي ارتبطت بها بعض أحداث الأسطورة مثل مستنقعات " خمس " لتدل على موطن هذة الأسطورة في شمال الدلتا أو مدينة جدو .

---

(١) رمضان عبده علي : مرجع سابق - ص ٢٤٩ .
(٢) " الموسوعة المصرية - تاريخ مصر القديمة وآثارها " - مرجع سابق - ص ٩٢ .
(3) Griffiths- J.G.: " The Origins of Osiris and his Cult " – Leiden - 1980- P. 1.
(٤) الفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢١٤ .
(٥) رندل كلارك : مرجع سابق - ص ١٨٢ .
(6) Griffiths- J.G.: " The Conflict of Horus and Seth " – Op. Cit. - P. 41.
(7) Ibid - P. 17.

رابعا - أساطير متنوعة :

بعد استعراض أهم الأساطير المصرية القديمة نتناول بالعرض بعض الأساطير الأخرى والمرتبطة بالأساطير السابقة ، من تلك الأساطير أسطورة هزيمة " عبب " والمرتبطة ارتباطا وثيقا بالأساطير الشمسية ، كذلك أسطورة هلاك البشرية كامتداد لأسطورة نشأة الكون.

١ - أسطورة هزيمة عبب " أبو فيس "

تعد هذة الأسطورة من الأساطير المرتبطة بالأساطير الشمسية لأنها تمثل الصراع اليومي بين " عبب " واله الشمس ، وتزعم هذة الأسطورة أن الثعبان " عبب " عدو رب الشمس الأزلي كان يهدده يوميا كل صباح وكل مساء ، وذلك باعتراضه مركب الشمس بجسمه الضخم ذي اللفائف ، ولأن الشمس هي أحد أهم المظاهر الكونية ، فان تهديد مسيرتها لهو الحدث الجلل ومن هنا استمدت الأسطورة أهميتها .

والصراع الذي كان يتم كل صباح وكل مساء كان يتم في أكثر من موقع ، فهو يحدث في العالم الآخر أو في المياة الأزلية ، والمواجهة تتم ليلا في بداية رحلة رب الشمس أو صباحا في السماوات (١) ، كما أن هذا الصراع يتخلله لحظات ينتصر فيها " عبب " وتظهر في صوزة حدوث بعض الظواهر الطبيعية كالعواصف والرياح ، إلا انه نصر مؤقت سرعان ما ينتهي لصالح رب الشمس (٢).

ويمكن تتبع واستنتاج بعض أحداث هذا الصراع من خلال بعض النصوص والمشاهد التي وردت ببعض الكتب الدينية منها ما سجلته مقابر وادي الملوك ، وورد من خلال " كتب العالم الآخر " ، و " كتابي الليل والنهار" والتي بدأت في الظهور في الدولة الحديثة ، كما جاء ذكر هذا الصراع مرة واحدة في " كتاب الامى‌دوات " و " كتاب الكهوف " ، وأكثر من مرة وفي أكثر من مشهد في " كتاب البوابات " إلا أن هذة الكتب لا تحوى تفاصيل متكاملة للأسطورة (٣).

ويبدأ الصراع باعتراض الثعبان " عبب " لمسيرة مركب الشمس يوميا خلال الرحلة المسائية ، ونظراته الملتهبة ترغم رحلة الشمس على التوقف ، وتقع الأحداث التالية في الظلام ، لأن اله الشمس يضطر إلى تغطية عينه المشعة لحمايتها (٤).

وتقدم التعويذة رقم ٤١٤ من " نصوص التوابيت " والتي بعنوان " طرد عبب عن مركب الشمس" ملاحظات عملية حول كيفية قهر السارق الذي يحاول

---

(1) Ibid : P. 17.
(2) Ions- V.: " Egyptian Mythology " – Italy - 1982- P. 107.
(3) Hornung- E.: Op. Cit.- P. 104.

(٤) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٤٢ .

أن يسرق العين " أوجات " Udjat باعتبارها رمز الاتساق والتجديد في نظام العالم . وتسقط قطرات نارية من السماء في كهفه و يجرى تكبيل " عبب " [٣].

ثم يرغم " عبب " على إعادة العين ، ولا ينكسر الظلام إلا بأنفاس الثعبان النارية ، كما أن زئيره الذي يشبه صوت الرعد يرعب اله الشمس وحاشيته ، وقبل أن يتمكن العدو من السيطرة على السفينة الجانحة تسارع " إيزيس " في مقدمة المركب لتصب سحرها على عدو الشمس .

وهكذا يتم إخضاع العدو ويلقى المدافعون عن النظام بحبالهم حول جسده . وفي الساعة الحادية عشرة من " كتاب البوابات " تقوم الربة العقرب " سلكت " بصيده بالأنشوطة عندما تكون سفينة الإله مغمورة بالمياه ، وتمسك بالحبل قبضة غامضة كما يمسك به أيضا الإله " جب " و " أبناء حورس " . وتذكر كتب العالم الآخر أن " أبناء حورس " يساعدون اله الشمس في صراعه مع الثعبان " عبب " [٤].

ويزول الخطر ولكن مركب الشمس لا يزال في قاع النهر الجاف – حيث ابتلع " عبب " كما هائلا من مياة النهر لكي تجنح مركب الشمس على الشاطىء - ويلزمه جهد أخير من السحر ، وهنا يأتي دور " ست " كحامي لمركب الشمس بان يلفظ تعويذة ويطعن برمحه المعدني جسم الثعبان فيرغمه على أن يتقيأ ما ابتلعه (وهو ما يتفاخر به ست في أسطورة صراعه مع حور كما سبق الإشارة إليه) ، وبذلك يمكن لمركب الشمس أن تواصل طريقها ، ويقطع جسد العدو أربا ويفصل رأسه ، وتمزق حلقاته بدقة ، ويحرقه اللهيب من عين حور ، ويتعرض للحرارة التي لا يمكن احتمالها في العالم الآخر ، وبذلك يتحول إلى رماد ويختفي من الوجود إلا أن هذا الصراع يتجدد يوميا إذ سرعان ما يعود "عبب" إلى الظهور ثانية [١].

ولا تقتصر خطورة " عبب " عند حد تعطيل مسيرة الشمس ، فهو يهدد بالتبعية بانتهاء مسيرة الزمن والعودة لعالم الفوضى واللاوجود ، لذلك تأتى هزيمته في النهاية ليس انتصار لرب الشمس وحسب ، بل حفاظ على الكون والوجود والنظام .

تاريخ الأسطورة :

ترجع أولى الإشارات عن وجود كائن أرضى يهدد الشمس إلى عصر الانتقال الأول في مقبرة احد حكام الأقاليم في منطقة " المعلا " [٢].

وتجدر الإشارة إلى أن اسم " عبب " لم يذكر في مصادر الدولة القديمة، كما أن " متون الأهرام " لم تذكر أي أعداء لرب الشمس سوى ثلاثة مظاهر

---

(٣) المرجع السابق - ص ١٤١ .
(٤) المرجع السابق - ص ٩٣ .
(١) المرجع السابق - ص ١٤١ - ١٤٥ .
(٢) المرجع سابق - ص ١٣٩ .

طبيعية مثل العاصفة والسحب والبرد ، أما أولى الإشارات لاسم " عبب " جاءت من خلال الإشارة إلى " شاطىء عبب الرملي " كأخطر التحديات التي تواجه مركب الشمس .

كما توجد مجموعة من التعاويذ و اللعنات ضد " عبب " ترجع للقرن الرابع ق. م. ، وردت ضمن كتاب يعرف باسم " كتاب هزيمة عبب " في بردية Bremmer Rhind [١] .

وقد حفظ الفصل ٣٩ من " كتاب الموتى" جزءا من السيناريو الذي يدور حول هزيمة " أبو فيس " عند الفجر ، وفيه يلعب " ست " الدور الرئيسي رغم أن سائر الآلهة الأخرى تنضم إليه عند نهايته عدا " جب " اله الأرض [٢].

تعليق على الأسطورة :

كما سبق الإشارة إلى أن نسج المصري القديم لأساطيره وعقائده كانت نتيجة تأملاته ومحاولته تفسير ظواهر كونية ، كانت كذلك نتيجة لأحداث مرتبطة بمختلف نواحي الحياة منها الناحية السياسية . فمن المؤكد أن ظهور " عبب " بعد انهيار الدولة القديمة لم يكن محض الصدفة ، أي عندما زلزلت الفوضى أسس الثقة المتينة في نظام العالم خلال عصر بناة الأهرام ، أدى ذلك إلى ظهور تكهنات مؤداها أن " رع " له عدو خفي يهدده باستمرار هو وخليقته، وهكذا كانت صورة " عبب " جزءا من رد الفعل البشري لتحديات فترة الاضمحلال الأول [٣].

٢ ــ أسطورة هلاك البشرية :

كما كان للمصري القديم أساطير عن كيفية خلق العالم ونشأة الكون ، فكان له قصة تحدثنا عن خلق الإله الأعظم للناس ثم عصيان هؤلاء الناس وعدم طاعتهم له ، فيرسل إليهم ما يهلكهم ، ثم تأخذه الشفقة بهم لينجى بعضهم لتستمر الحياة على الأرض ، وهو لب هذة الأسطورة والتي ربما عنى بها المصري القديم التذكير بقوة الخالق على الدوام والاعتبار بما حدث لمن قبلهم .

وأسطورة دمار البشر تعبر عن الخطيئة التي ارتكبها البشر ضد " رع " [١] ، فهي إحدى النصوص الأسطورية التامة التي جاءتنا بالكامل من مصر الفرعونية [٢] ، كما هي الرواية المصرية للطوفان [٣]، وقد نقشت في مقبرتين من مقابر الدولة الحديثة ، احداهما مقبرة " سيتي الأول " بوادي الملوك [٤].

---

(1) Clark- R.T.- R. : " Myth and Symbol in Ancient Egypt " – London – 1978 - P. 90.

(٢) وليم هـ . بيك : مرجع سابق - ص ٢٠٤ .

(٣) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٤٠ .

(١) يارسولاف تشرني : مرجع سابق - ص ٥٨ .

(٢) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٤٩.

(٣) كريستيان ديروش نوبلكور : " المرأة في زمن الفراعنة " - مرجع سابق - ص ١٣ .

(٤) ألفه نخبة من العلماء : مرجع سابق - ص ٣٧٥ .

وتقول الأسطورة أن اله الشمس " رع " بسط سلطانه على الالهة و البشر ، و بعد ان تقدم به السن و دبت فيه الشيخوخة [٥] ، وحسب عبارات الأسطورة : كانت عظامه (قد أصبحت) من فضة ، وأعضاؤه من ذهب وشعره من اللازورد الحقيقي ، و لكن الناس لاحظوا ذلك و تامروا عليه [٦].

ولكن نواياهم هذة لم تخف عن الإله و قال لأحد أتباعه : ناد لي عيني، وكذلك شو وفنوت وجب ونوت وكذلك كل الآباء والأمهات الذين كانوا معي عندما كنت في الماء نون ، وكذلك الإله نون ..... وعليك أن تقودهم إلى في صمت حتى لا يراهم الناس فتهرب أفئدتهم [٧].

وحضر هؤلاء جميعا واجتمعوا سرا حتى لا يعرف البشر بأمر اجتماعهم ، وعندما دخل عليهم الإله خروا ساجدين واضعين أيديهم على الأرض. ثم هتفوا قائلين: تحدث إلينا حتى نعرف ما خطبك. فقال " رع " موجها كلامه إلى " نون ": أي نون يا اكبر الآلهة سنا ، يا من وجدت فيه ، يا أقدم الآلهة ، ادعوك لتدلى برأيك ، إن البشر الذين خلقتهم قد تامروا ضدي [٨].

وقال جلالة الاله" نون " : يا بنى رع يا بنى أنت الاله الذى يفوق والده و كل مخلوقاته فى العظم ، ابق على عرشك ، فان الخوف الذي تنشره عظيما اذا صوبت عينيك ضد المتامرين . و عندما صوب الاله " رع " عينه عليهم هربوا الى الصحراء ، و مع ذلك فان الالهة نصحوا اليه ان يرسل عينه لتقفى اثر المتامرين لتضربهم [١].

ولم تكن هذة العين سوى الآلهة " حتحور " التي رجعت من مهمتها بعد أن قتلت المتمردين في الصحارى ، وكان يغمرها سرور عارم إذا ما نظرت إلى ضحاياها المضرجين في دمائهم ، وكأنها وحش كاسر . وحضرت لمقابلة رب الأرباب " رع " الذي استقبلها بعبارات الترحيب والثناء . فأجابته "حتحور" قائلة : بحياتك ، لقد كنت قوية الشكيمة بين جميع البشر ، ولقد أثلج ذلك صدري كثيرا [٢].

وفي هذة الوهلة أدركت " رع " الشفقة على البشر وشعر بوخز الضمير وقال لها : إن فتكك بالبشر سوف يوطد سلطاني عليهم ، ولكن كفى ما قمت به ولا تقتلي منهم بعد ذلك فردا. ولكن الآلهة لم تطع والدها واستمرت طوال الليل تفتك بالبشر ، وأخذت تسبح في دمائهم [٣].

---

(٥) الهام عبد الرازق محمود : مرجع سابق - ص ١١٩ .
(٦) سليم حسن : مرجع سابق - ص ٢٤١.
(٧) صبحي الشاروني : مرجع سابق - ص ٨٦ .
(٨) " الموسوعة المصرية – تاريخ مصر القديمة و اثارها " - مرجع سابق - ص ٩٧ .
(١) سليم حسن : مرجع سابق - ص ٢٤٢ .
(٢) كريستيان ديروش نوبلكور : " المرأة الفرعونية " - مرجع سابق - ص ٢١ .
(٣) " الموسوعة المصرية – تاريخ مصر القديمة و اثارها " - مرجع سابق - ص ٩٨ .

فخشي " رع " أن تبيد " حتحور " في اليوم التالي البشر ولذلك قال : نادوا لي على التو رسلا مسرعين يجرون مثل الظل . وفي الحال احضروا له رسلا من هذا النوع ، وقال لهم جلالة هذا الإله : أسرعوا إلى الفنتين (جزيرة الفنتين أمام أسوان) واحضروا إلى كثيرا جدا من " الديدى " [٤] ، وهو نبات يعطى لونا أحمر ، تم طحنه و خلطه بجعة مصنوعة من الشعير ، فكانت مثل دم البشر ، وقد اعدوا سبعة آلاف دنا (جرة) مليئة بالجعة ، وجاء جلالة الملك " رع " مع الآلهة لتفقد تلك الجعة [١].

وعندما بزغ الفجر الذي عزمت تلك الربة أن تقتل خلاله الناس ، أمر " رع " بأن تصب الخمر في الحقول ، وعندما قدمت الآلهة ورأت ما غمر الحقول ، ونظرت إلى وجهها الجميل فيه وشربته ولذها طعمه [٢] ، حتى أصبحت ثملة تماما مما جعلها تغفل عن ضحاياها [٣].

وإذا كان الإله العجوز قد حفظ بنى الإنسان من الهلاك ، إلا انه لم يرغب في البقاء سيدا على هذة المخلوقات الناكرة للمعروف، ولقد قال متململا: وبحياتي لقد تعب قلبي من وجودي معهم [٤].

فأحل الإله " تحوت " محله وعندئذ ولد القمر. و نادى بقربه ابنته " نوت " التي على شكل بقرة ، فاعتلى ظهرها الاله " رع " و رفعته إلى السموات العلى ، لكن عندما اطلت " نوت " من اعلى ارتجفت اعضاؤها بسبب ارتفاعها ، و لكن " رع " نادى الاله " شو " [٥] ، قائلا : ابني شو ضع نفسك تحت ابنتي نوت وخذها فوق راسك . فنفذ " شو " ما أمر به وسند منذ ذلك الحين بقرة السماء التي تلمع النجوم على بطنها وتتحرك الشمس فوقها في قاربها هنا و هناك [٦].

تاريخ الأسطورة :

ظهرت هذة الأسطورة بعد فترة العمارنة حين قام " اخناتون " بتمرده ضد كل الآلهة ، و قد وردت هذة الأسطورة خلال نصوص " كتاب البقرة السماوية " (احد كتب العالم الآخر) والمحفوظة على الهيكل الذهبي الخارجي لـ " توت عنخ آمون " [٧]، كما نجد إشارة مباشرة لهذة الأسطورة في " متون التوابيت " حيث وصف " رع " بأنه قد اعتلى ظهر البقرة الفيضان العظيم .

---

(٤) صبحي الشاروني : مرجع سابق - ص ٨٦ .
(١) كريستيان ديروش نوبلكور : " المرآة في زمن الفراعنة " - مرجع سابق - ص ١٣ .
(٢) الفه نخبة من العلماء : مرجع سابق - ص ٣٧٦ .
(٣) يارسولاف تشرني : مرجع سابق - ص ٥٩ .
(٤) صبحي الشاروني : مرجع سابق - ص ٨٧ .
(٥) سليم حسن : مرجع سابق - ص ٢٤٣.
(٦) ادولف ارمان : مرجع سابق - ص ٧٥.
(٧) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٥٠ .

وتعد أقدم نسخ معروفة لهذة الأسطورة بعد التي وردت على احد نواويس الملك " توت عنخ آمون " ، تلك الموجودة على جدران مقابر " سيتي الأول " و " رمسيس الثاني " و " رمسيس الثالث " بعد ذلك (١).

تعليق على الأسطورة :

تتعدى هذة الأسطورة مجرد كونها فكرة مماثلة للطوفان الذي جاء ذكره في الكتب المقدسة والنقوش البابلية التي اكتشفت حديثا ظهر فيها قصة تماثل قصة الطوفان أيضا (٢) ، فهي تتحدث عن جانب من قصة خلق العالم في معتقدات المصريين القدماء (٣) ، فهي تعتبر تفسيرا ميثولوجيا لاختفاء الشمس عند المغيب وحلول ضوء القمر ليلا (٤).

كما تعطي تفسيرا عن أوضاع الشمس والسماء والهواء والأرض ، وسبب فصل " نوت " و " جب" عن بعضهما إذ كانا متشابكين معا منذ أن خلقا، ولما رفع " شو " " نوت " (٥).

ويمكننا القول بان المصري القديم في خلقه لتلك الأسطورة إضافة لما سبق ، فقد رمى إلى ابعد من مجرد تفسير ظواهر طبيعية من خلال أسطورة يختلقها ، فربما أراد أن يعلن بوضوح عن معاني التسامح والغفران التي أراد أن تتمتع بها آلهته .

ويعادل اعتكاف اله الشمس عن مسئولياته الأرضية ما يحدث للفرعون بعد وفاته ، فالفرعون أيضا يغادر إقليمه الأرضي ويصعد إلى السماء ليتحد مع قرص الشمس وهذا – دون شك – هو سبب وجود هذة الأسطورة في المقابر الملكية ، وهي بذلك تسبق كتب السماء في عهد الرعامسة حيث تندمج رحلة الشمس الكاملة في جسد ربة السماء " نوت " (٦).

وتثبت أسطورة هزيمة " عبب " فى مجملها الاندماج الواضح و الارتباط الوثيق بين الأساطير المصرية بعضها ببعض ، فها هي الأساطير تأخذنا من بدايتها إلى نهايتها لتسلمنا لبداية أسطورة جديدة فى تناغم ، فكل اسطورة او فكرة دينية لم تكن وليدة لحظتها ، بمعنى انه يجب ان تكون لها ارتباط بالماضى الدينى، بمعنى اخر تكون مستوحاة من اصل دينى سابق ، فالمصرى القديم لم يجنح بخياله لينسج اساطيره كل على حدة ، بل نسجها بطريقة تراكمية احيانا او بطريقة اعتمد فيها على اساس دينى او عقائدى .

---

(١) " الموسوعة المصرية – تاريخ مصر القديمة و اثارها " - مرجع سابق - ص ٩٧ .
(٢) ألفه نخبة من العلماء : مرجع سابق - ص ٢١٣ .
(٣) صبحي الشاروني : مرجع سابق - ص ٨٧ .
(٤) يارسولاف تشرني : مرجع سابق - ص ٦٠ .
(٥) كريستيان ديروش نوبلكور : " المرآة في زمن الفراعنة " - مرجع سابق - ص ١٤ .
(٦) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٥١ .

ومن خلال العرض السابق لأهم الأساطير المصرية يتضح لنا ما تمتعت به هذة الأساطير من أهمية وما حظيت به من اهتمام الإنسان المصري القديم ، فهي لم تكن تمثل مجرد تفسيرات لظواهر طبيعية خفي عليه تفسيرها ، بل إنها كانت بمثابة حياة يعيشها الآلهة ليتعلم منها الإنسان المصري القديم عدة مبادىء هامة في مختلف نواحي حياته ، كما أن صياغاتها لتدل على طبيعة الإنسان المصري القديم فهو متدين بطبعه ، الأمر الذي أكد لديه أن الكون لابد له من خالق وأن عبقرية هذا الكون لابد لها من بداية و نهاية يحاسب كل منا على خير صنعه أو إثم ارتكبه .

تعقيب على الفصل الثاني:

وجب على الدارسة في هذا الفصل وقبل التطرق للأساطير المصرية القديمة الإشارة إلي ماهية الأسطورة من مختلف الزوايا والآراء، ثم تم تناولت الدارسة عرضا لأهم الأساطير المصرية القديمة حتى نهاية الأسرة الثلاثون مع إشارة لتاريخ الأسطورة.

ومن خلال دراسة الأساطير المصرية القديمة يتضح ما للمصري القديم من خيال خصب وشخصية متدينة رأى من خلالها أن لكل ظاهرة في الكون لابد لها من تفسير، وكان أول ما لفت فبدأ بأساطير تفسر نشأة الكون والخلق والتي تعددت مراكزها الدينية وتختلف حسب هذا المركز الديني ولكنها تتفق جميعها في الجوهر.

ونظرا لما للشمس من أهمية وتأثير خاص لدى الإنسان المصري القديم والذي كان ينظر إليها نظرة مقدسة ممتزجة بالغموض، فحاول تفسير مجيئها كل صباح فكانت أسطورة الولادة اليومية للشمس التي افترض بها أن السماء هي أنثى تلد رب الشمس يوميا عند كل فجر حتى يحين الغروب فتبتلعه لتلده من جديد فجرا، ولم تقتصر الأسطورة على ذلك بل أن الروايات تتعدد وتختلف.

ولم يتوقف خيال المصري القديم عند هذا الحد بل أمتد ليفسر غياب الشمس بعد غروبها، فيتخيل رحلة رب الشمس عبر العالم السفلي. ويمكن تتبع هذة الرحلة الليلية طبقا لعدة مصادر دينية وجنائزية مختلفة منها: كتاب الامى-دوات – كتاب البوابات – كتاب الأرض – كتاب السماوات – كتاب الكهوف.

ومن أهم وأشهر الأساطير المصرية القديمة الأسطورة الأوزيرية والتي تمثل عدة قيم ومبادىء تؤدي بالإنسان المصري القديم إلي الطريق القويم في تعاملاته اليومية ، والأسطورة الأوزيرية مليئة بالأحداث والوقائع بداية من مؤامرة" ست " ضد " أوزير " مرورا ببعث " أوزير " وإنجابه لـ " حور " وانتهاءا بالصراع بين " حور " و " ست " والانتصار عليه ، وفي خضم كل هذة

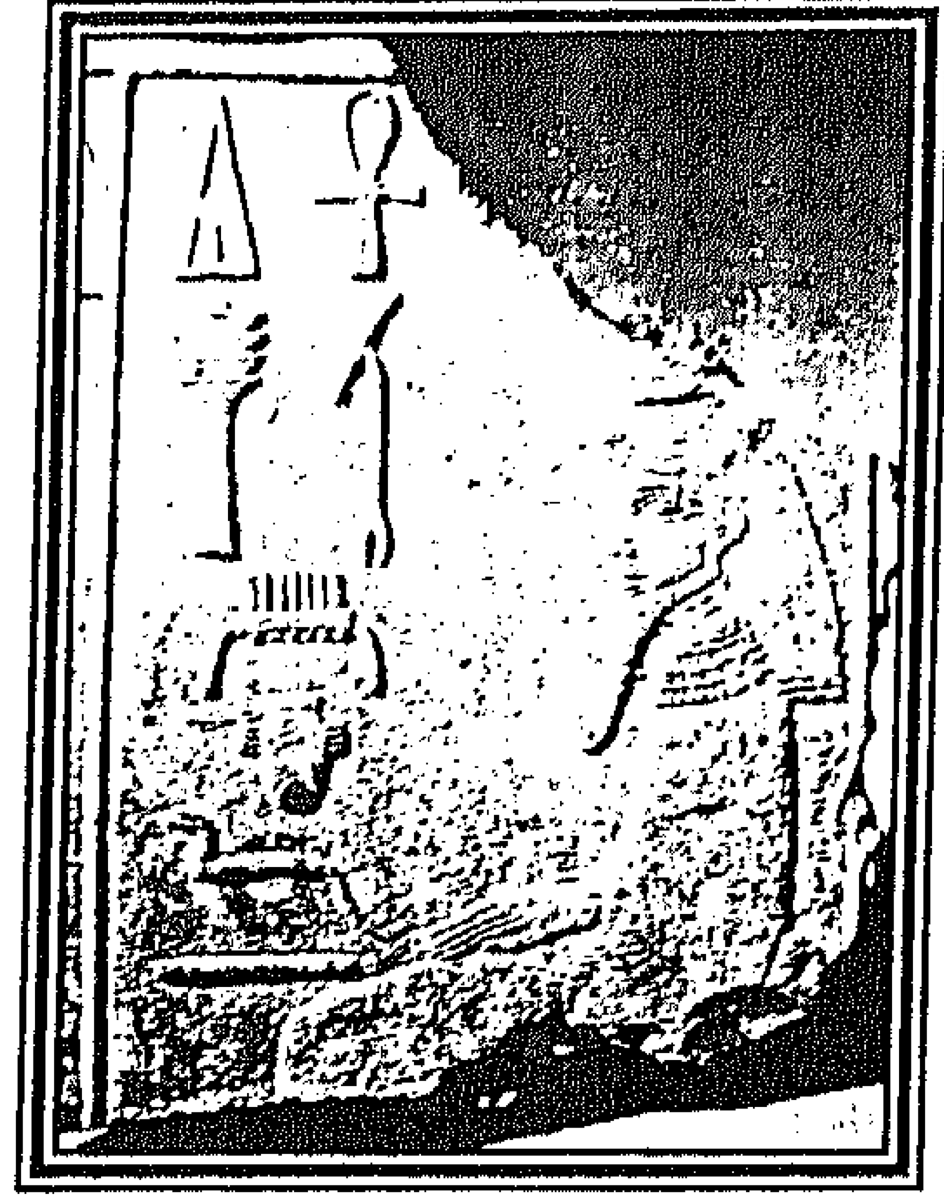
الأحداث الكثير من التفاصيل والوقائع التي تشير إلي حنكة المصري القديم وقدرته على مزج الخيال بالواقع وإدماج آلهته في أحداث حقيقية قد تقع بين الحين والآخر .

كما تم التعرض لأسطورة أخري مرتبطة بالأساطير الشمسية هي أسطورة هزيمة " أبي فيس " العدو اللدود للشمس الذي يهدده كل صباح ومساء ، وذلك باعتراضه مركب الشمس بجسمه الضخم ذو اللفائف .

وأخيرا أسطورة هلاك البشر والتي تصور تمرد البشر ضد إلههم الأعظم فيرسل إليهم ما يهلكهم ، ولكن تأخذه بهم الشفقة لينجي بعضهم لتستمر الحياة .

ومن خلال دراسة الأساطير المصرية القديمة يتضح مدى تدين المصري القديم وما لديه من فلسفة دينية ودنيوية أراد أن يتذاكرها من بعده ، فلكل أسطورة هدف أو قيمة لعله أراد أن يؤكدها .

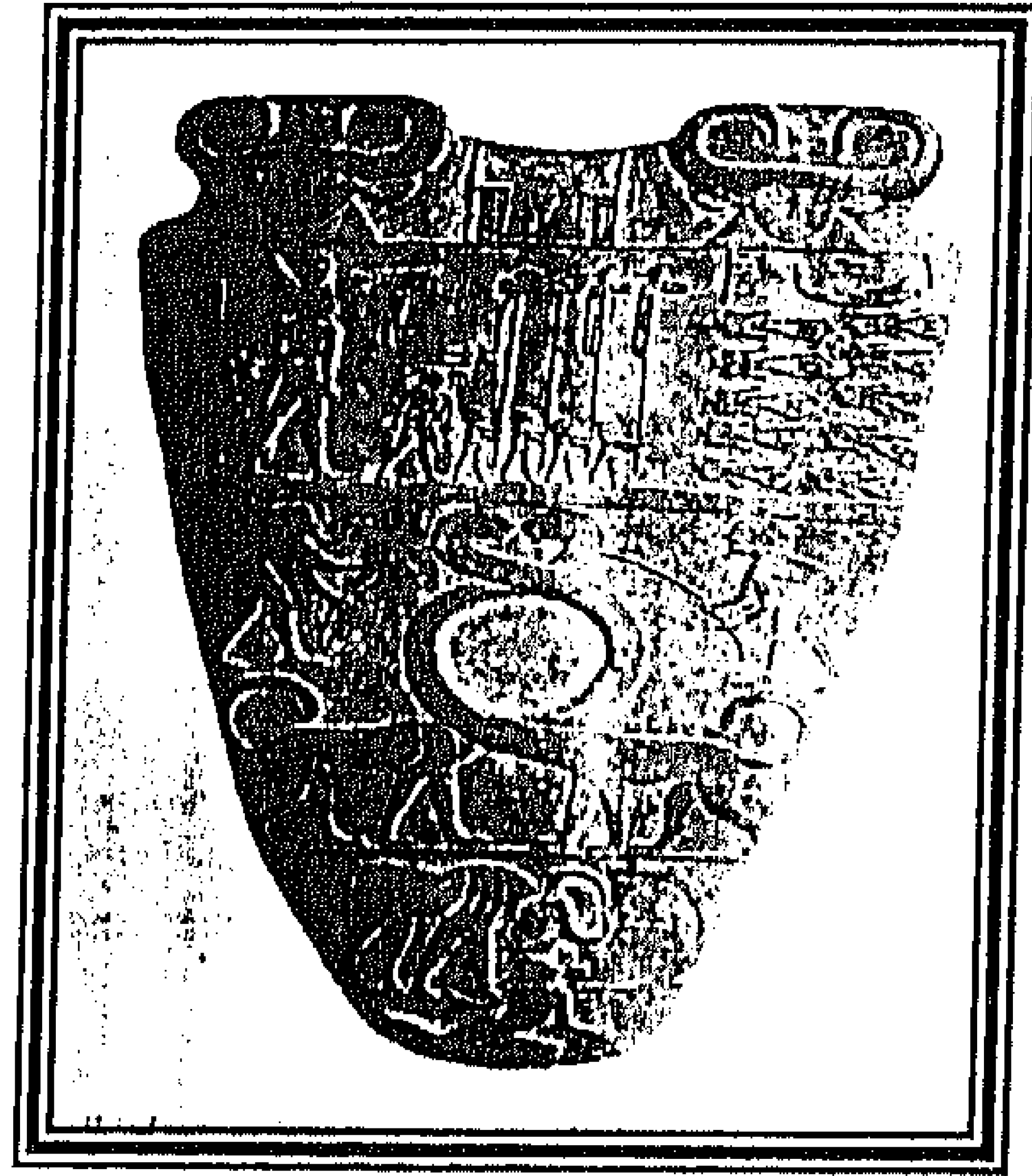
أشكال الفصل الثانى



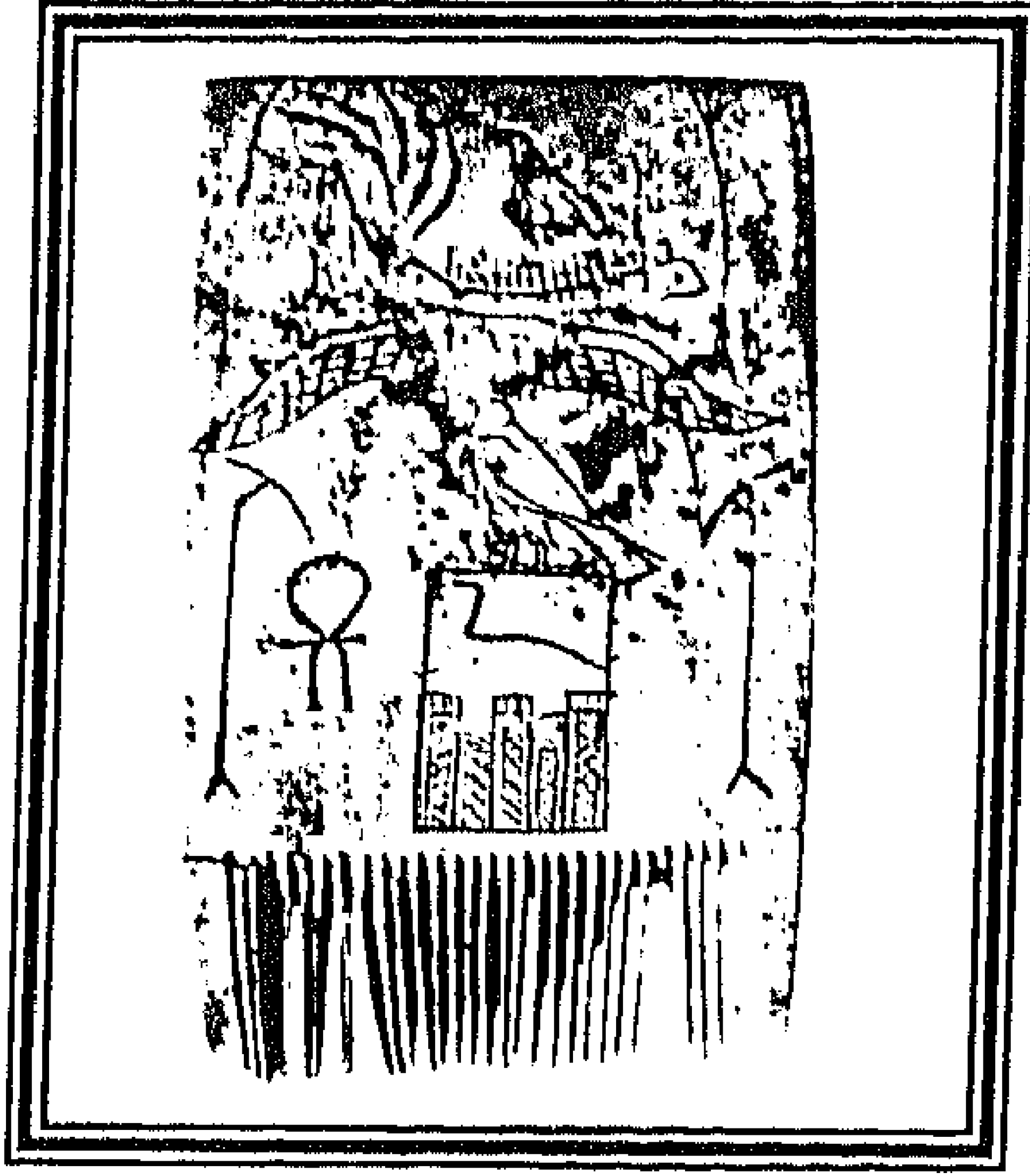
شكل (٦٠)
نقش بارز يمثل الإله " جب " يرتدى رداء طويل - متحف تورين - الأسرة الثالثة - الدولة القديمة



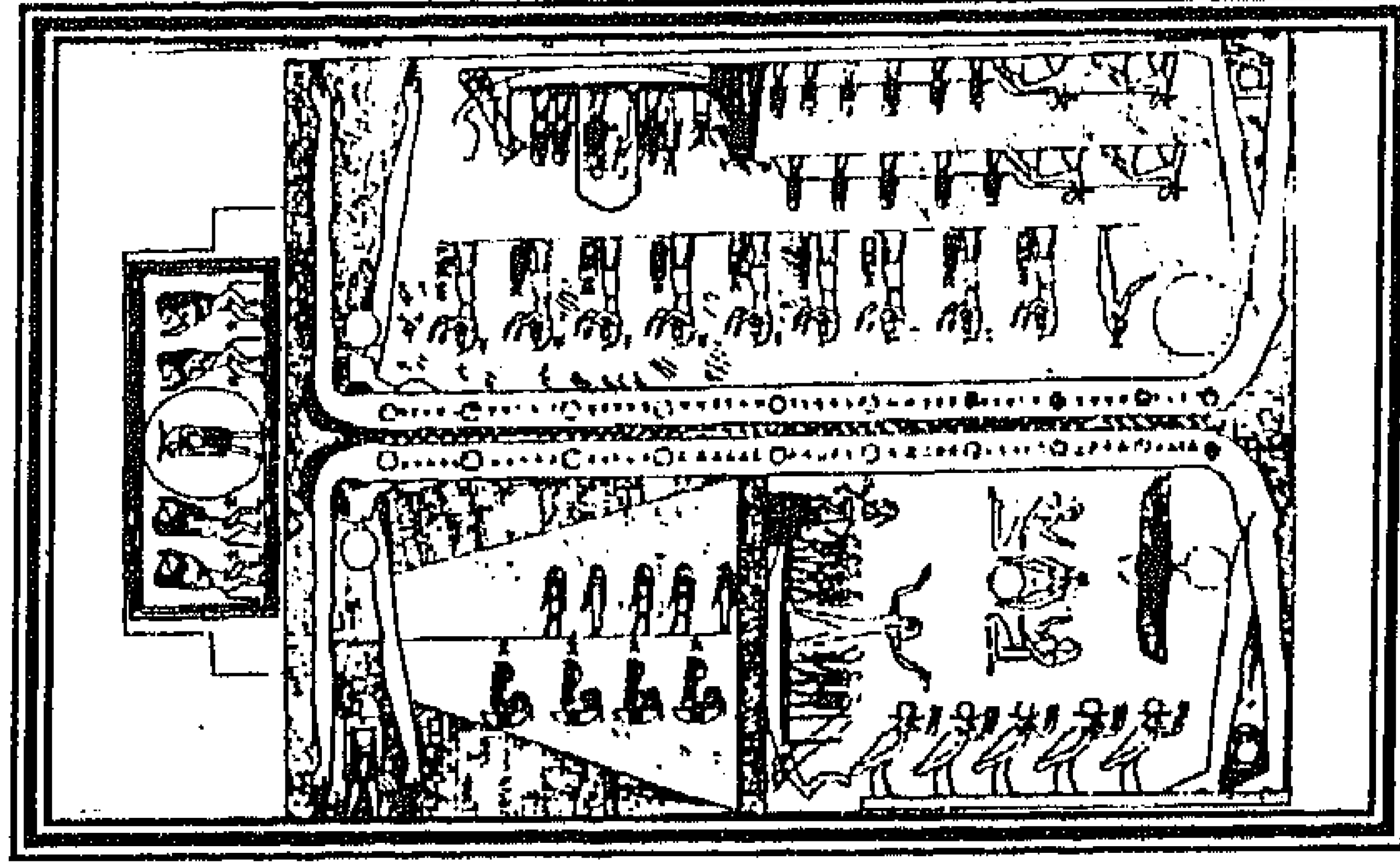
شكل (٦١)
أرباب الثامون في هيئة الضفادع والثعابين .



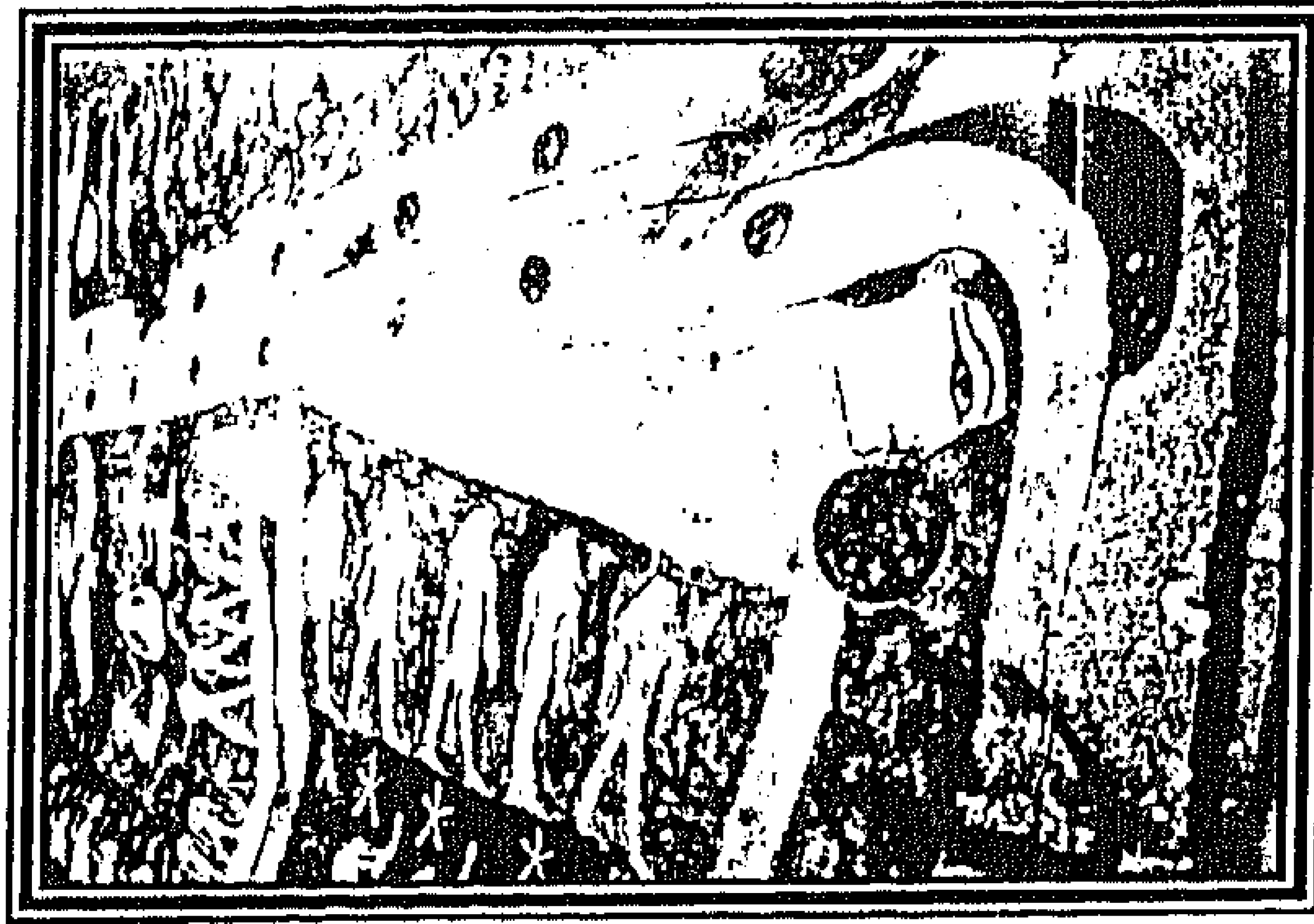
شكل (٦٢)
وجه من لوح " نعرمر " - المتحف المصري - العصر العتيق .



شكل (٦٣)
مشط من العاج - المتحف المصري - الأسرة الأولى - العصر العتيق .



شكل (٦٤)
صورة من شقين احدهما يمثل ميلاد اله الشمس كل صباح من جسد الالهة نوت ، والاخر يمثل غروب الشمس او اختفاء اله الشمس فى جسد امه نوت ثانية مقبرة " رمسيس التاسع " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



شكل (٦٥)
ربة السماء " نوت " على وشك ابتلاع الشمس .

الفصل الثالث

دراسة فنية للمشاهد الأسطورية المصورة

عبر عصور الفن المصري القديم

- **مقدمة**
- **فن التصوير المصري القديم**
  - التصوير الفردي
  - التصوير الجماعي
  - تصوير المرأة والطفل
  - التصوير الحر
- **طريقة التصوير المصري القديم**
- **نسب الرسم**
- **المشاهد الأسطورية المصورة**
- **أولا : المشاهد المصورة المستمدة من أسطورة نشأة الكون**

  ١- حسب مذهب " ايونو "

  ٢- حسب مذهب " ونو "

  ٣- حسب مذهب " منف "

  ٤- حسب مذهب " طيبة "
- **ثانيا : المشاهد المصورة المستمدة من الأساطير الشمسية**

  ١- أسطورة الولادة اليومية للشمس

  ٢- أسطورة رحلات رب الشمس في السماء و العالم الأخر

  أ- طبقا لكتاب الامىدوات

  ب- طبقا لكتاب البوابات

  ج- طبقا لكتاب الأرض

  د- طبقا لكتب السماوات

  ه- طبقا لكتاب الكهوف
- **ثالثا : المشاهد المصورة المستمدة من الأسطورة الأوزيرية**

  ١- موت أوزير و بعثه

  ٢- حور و رعايته لأبيه

  ٣- صراع حور و ست
- **رابعا : المشاهد المصورة المستمدة من أساطير متنوعة**

  ١- أسطورة هزيمة عبب " أبو فيس "

  ٢- أسطورة هلاك البشرية

مقدمة :

يعد الفن أعظم عناصر الحضارة المصرية القديمة ، برغم كونه بدا في عهد يعد بداية الحضارة الإنسانية ، إلا انه يعد فنا قويا ناضجا أرقى من أية دولة حديثة ، ولقد تمثلت الدوافع الرئيسية لركب الفنون المصرية في عصورها التاريخية المتعاقبة ، في حب الاستمتاع بالفن وزخارفه ، كما تمثلت في صلاحية الفن بمناظره ونقوشه لتسجيل عقائده وأساطيره .

وبالفعل استطاع الفن أن يسجل ويحفظ عقائد وأساطير المصري القديم، وتشهد بذلك جدران مقابر الملوك والأفراد والكتب الدينية والجنائزية وأوراق البردي ، وكلها أسطح تسجيل للعديد من المشاهد الأسطورية المصورة التي تتحدث عن عبقرية المصور المصري القديم ، والتي تعد كنزا نفيسا للمؤرخين يعرضه المصريون أنفسهم ، فقد حافظت تلك المشاهد المصورة على تماسك الأساطير وحالت دون تفكك الديانة المصرية إلى مجموعة من العبادات المستقلة .

وتعد تلك المشاهد المصورة أعمالا فنية جمالية بحق ، والعنصر الجمالي بها هو ما يجذب المشاهد تجاهها ، فتستحوذ على اهتمامه لما بها من قيم تصويرية بديعة ، ولهذا فدراستها تمدنا بعناصر فنية نفيسة ، فتساهم في بناء تجربة تصميمية متميزة ، بها روح الفن المصري ممتزجة مع روح عقيدته السمحة وخياله الواسع الرحب .

وقبل التعرض للمشاهد الأسطورية بالشرح والتفصيل ، يجب إلقاء بعض الضوء على فن التصوير المصري القديم حتى يتسنى رؤية الصور أو بالاحرى قراءتها بنفس الطريقة التي تم بها تصويرها ، مثل حكاية أو كمشاهد متعاقبة قراءة واضحة ممتعة ومتفهمة لتلك المشاهد عند عرضها وسردها ، كما أن الدراسة الجادة العميقة لنماذج من فن التصوير المصري الخالد كما يذكر " أندريه لوت " ليس من الإسراف أن نقول أنها تقودنا إلى انه المنطلق الحق لفن التصوير الحديث ، ودعامة تطوره وتألقه وازدهاره .

كما انه بمعرفتنا للقواعد والأساليب التي اتبعها المصور المصري القديم، نتعرف أكثر على هذا الفنان المبدع الذي لم يسجل اسمه على أية قطعة جمالية من قطعه إلا نادرا ، بل سجل إبداعه و فنه وإحساسه لتبقى شاهدة على جمال ودقة يده و ثبات أسلوبه القوى المتين وتغيره أحيانا .

هذة المبادىء والقواعد قد اتبعها المصور المصري القديم في تصويره لتلك المشاهد مع بعض الاختلاف ، فهو حين يصور اله مرتبط بالأسطورة ينطبق عليه تصويره للأفراد ، أما حين يصور مشهدا كاملا من الأسطورة مليئا بالشخصيات ينطبق عليه مبادىء تصوير الجماعة ، أما حين يصور اله السماء على سبيل المثال فهي تصور كامرأة ينطبق عليها تصويره للمرآة ، أما تصويره للطفولة فينطبق حين يصور طفل الشمس أو الطفل حورس كصور للإله على سبيل المثال .

فن التصوير المصري القديم :

بدأت قصة فن التصوير حينما شرع الإنسان في رسم أول صور للحيوانات التي كان يصطادها قبل أن يعرف الكتابة [١] ، ومنذ حداثة عهده بهذا الفن استطاع أن يبدع فيه ، وقد مثل فن التصوير جانبا هاما في التراث الفني المصري ، فاحتل مساحة ليست بقليلة من الاهتمام والإبداع من قبل الفنان المصري القديم ، يمكن تفسير هذا الاهتمام بان الصورة لديه هي نوع من الخلق ، يمكن أن تدب فيها الحياة ويمكن أن تلعب دورها الرئيسي في حياة الخلود ، فهي ليست مجرد خطوط يتدخل في خلقها عامل الانسجام وحده ، وإنما هي خلق يمكن أن تتحول بفضل التراتيل إلى حقيقة واقعة .

وهكذا أبدع المصور في صوره وملأها بحركات تشكيلية متناغمة ، ولإيمانه بما صور فقد ارتبط الفنان المصري بالحقيقة الواقعية من وجهة نظره، فجعله ذلك يوضح حقيقة المشتركين في الحدث على أحجامهم ، لذلك جعل صور الإله اكبر من صورة الملك ، بينما تكبر صورة الملك الوزير ، بينما تتضاءل في الصور أحجام معارضيه وأعدائه [٢] شكل (٦٦) ، ولقد نشا هذا الاتجاه بعد توحيد المملكتين ، كما اختلفت طريقة التصوير حسب المكانة ، حيث ظهر الملوك وكبار الدولة وصدورهم باتجاه المشاهد رغم وضعتهم الجانبية ، بينما عامة الناس فيصورون بشكل جانبي كليا [٣] .

كما أن فن التصوير المصري القديم كان لا يعنى بالمكان أو المسافة ، ذلك بالنظر إلى أن التأثيرات المكانية أو الناتجة عن تقدير المسافات بين أجزاء الصورة لا تضيف شيئا إلى ما يريد الفنان أن يعبر عنه فن الرسم عند قدماء المصريين [٤] ، وهكذا اخذ الكثيرون على الفن المصري بعده عن قواعد المنظور، وهذا لأنهم لم يفهموا كنه الفنان المصري ، فهو لم يجهل قواعد المنظور بل لم يأبه لها ، ولم يكن بدائيا وإنما كان إبداعه عن واقعية أساسها البصيرة المتصورة لا البصر الرائي [٥] .

فعندما يقوم الفنان برسم أو تصوير شكل الجسم البشرى ، فانه لا يرسمه أو يصوره حسبما يبدو له في لحظة عابرة خاطفة ، بل كان يقوم بتضمين الرسم أو الصورة كل المعالم الأساسية الهامة التي يعبر بها عن ماهية الجسم البشرى جوهره [٦] ، والتي استقاها من الصورة المطبوعة في مخيلته دون الصورة

---

(١) محسن محمد عطية : " تذوق الفن – الأساليب – التقنيات – المذاهب " - دار المعارف مصر، الطبعة الثانية – القاهرة - ١٩٩٧ م - ص ٤٩ .

(٢) صبحي الشاروني : مرجع سابق - ص ١٢٨ .

(٣) على الشماط : " تاريخ الفن " - منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للموسيقا - الجمهورية العربية السورية - دمشق – ١٩٩٧م - ص ١٩ .

(٤) محسن محمد عطية : " الجمال الخالد في الفن المصري القديم " - مرجع سابق - ص ٧٩ .

(٥) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) " - مرجع سابق - ص ٨٤٧ .

(٦) وليم هـ. بيك : مرجع سابق- ص ٧٧ .

المرئية ، ولئن كانت الصورة في المخيلة تعتمد في مبناها على الصورة المرئية ، إلا إنها تتضمن ما لا تستطيع العين أن تستقبله مرة واحدة [١] ، فنهجه في تصوير الأشياء كان يحكمه رغبته في أن يجعل الأشياء تبدو كما هي في الحقيقة ، وليس كما يراها الناظر [٢] .

وعلى هذا فلا يعد عدم إتباع الفنان لقواعد المنظور عيبا بالفن ، وإنما قد نطلق عليه " فن غير منظوري " طبقا للتعريف الذي أوردته " أيما برونر – ترأوت " وهو الفن الذي يعبر عن حقيقة الموضوع كما هي عليه ، وكما سوف تظل باقية عليه ، أما " فن المنظور " فانه يعبر عن الموضوع كما هو عليه في لحظة عابرة أو زمن عارض [٣] .

التصوير الفردي :

وضع الفنان المصري القديم صوب عينيه عند تصويره للشخص الرئيسي أن تتوفر في الصورة ذاتية منفصلة ، وأن تتلون بملامح صاحبها حتى تتعرف روحه عليها وتنتفع بها في دنياه الثانية ، كما تميزت الصورة بخلوها من عيوب الدنيا وآثار الكدح والضعف ، كما أحيطت بشيء من الوقار لتليق بقدسية المكان الذي صورت فيه .

كما راعى المصور أن تتناسب مع بقية الصور التي تجاورها ، كذلك حاول إبرازها إذ ما كان حولها مناظر محيطة ، كما تميزت الصور بإرضائها للذوق وتماشيها مع قواعد الفن (من وجهة نظر الفنان) كما اكتست بطابع جمالي فريد .

والمصور المصري القديم قد استمسك بعدة مبادىء في تصوير أصحاب اللوحات الرئيسية ، هي :

أولا : أن جمع في تصويره بين التصوير الذهني والتصوير الواقعي في آن واحد ، أي يلائموا بين عقائد الدين وتقاليد المجتمع وبين واقع الحياة ..

ثانيا : آن صور أشخاصه من زاوية واحدة ، وجمع في هيئاتهم بين التصوير الجانبي والتصوير الأمامي في آن واحد .

ثالثا : أن تخيل لكل صورة استقلالها الزمني والمكاني الذي لا تتقاطع مع غيرها من الصور ، أو تختفي فيه خلف غيرها [٤] .

كما التزم الفنان المصري كما يرى " أدولف أرمان " بقاعدتين من قواعد التناسق الفني :

أولهما : عند امتداد احد الذراعين أو الساقين عن الأخرى ، لزم أن تكون الذراع أو الساق الممتدة هي الأبعد من الرائي ، بمعنى انه إذ ما صور شخصا

---

(١) محمد أنور شكري : مرجع سابق - ص ٦٨ .
(٢) صبحي الشاروني : مرجع سابق - ص ١٢٨ .
(٣) وليم هـ. بيك : مرجع سابق - ص ٨٧ .
(٤) الفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٨٥ .

متجها لليمين ، فتكون الذراع أو الساق اليسرى هي الممتدة إلى الأمام ، والعكس بالعكس .

ثانيهما : عند تصوير الفنان لشخص نراه وقد قام برسمه متجها إلى اليمين ، شانه في الكتابة الهيروغليفية ، أما إذا اضطرته الظروف إلى رسمه باتجاه اليسار ، نجد الفنان ببساطة يكتفي بعكس الصورة ، دون النظر إلى ما قد ينشأ من أوضاع لا تتفق والواقع (١) .

ومع هذة المبادىء اعتاد المصور المصري القديم أن يصور وجه صاحب الصورة في وضعة جانبية ، ولم يكن ذلك خضوعا لقواعد الرؤية ، وإنما كان حرصا منه على التأثير الذي يعطيه التصوير ، فملامح الوجه لا تتميز إلا من خلال هذة الوضعة الجانبية ، أما الرأس والجذع الأسفل فقد لجا المصور إلى تصويرهم من جانب واحد وفي وضعة مقابلة ، لان الجذع لا يبدو متكاملا إلا في مواجهة المشاهد (٢) ، وفي نفس الوقت كانت تصور العين كاملة من الأمام رغم أن الجسم يرى من الجانب (٣) ، وذلك لإبراز نظرة العين ولتتسع حيويتها .

أما الصدر فكان يصور باتساعه كاملا ، حتى تتوفر للصورة أكبر قسط من بسطة الجسم ، بينما صور الكتفين بلفت الكتف البعيدة (أي التي في المستوى الثاني) ، و ذلك لإظهار حركة اليدين وما تمسكان به من مستلزمات الحياة ، ولقد قام فنانو الدولة الحديثة في نهاية الأسرة الثامنة عشرة بعد اكتسابهم بعد الرؤية من التصرف بالوضع الأمامي للكتف وجعلوهما يظهران طبقا لقواعد المنظور،أما بالنسبة إلى البطن فكانت تصور في وضعية ثلاثية الأرباع ، لتكون بمثابة همزة الوصل بين الساقين المصورتين في وضعة جانبية ، وبين الجذع المصور في وضعة أمامية مع إبراز السرة بمكانها الطبيعي (٤) ، كما كان يشار إلى الظهر بحافته ، وإلى الردف بجعله في وضعة جانبية .

أما الفم والآذان فقد صور الفنان المصري القديم الخطوط الأساسية داخل إطار الوجه المجانب ، دون مراعاة لتنوع الألوان أو تجسيم كتلة الجزء المصور عن طريق التظليل ، واستمر الحال هكذا حتى عهد " اخناتون " حيث ظهرت بعض الظلال التي من شانها تحديد معالم الأنف والأذنين .

ونجد المصور المصري قد عمد في تصوير الساق إلى تقديم إحدى الساقين على الأخرى ، والساق المتقدمة هي الساق الداخلة أي التي في المستوى الثاني سواء أكانت يمنى أو يسرى ، وهناك من الآراء ما يعتقد أن الغرض من ذلك إظهار الجسد على أهبة السير ، ولكن هذا الرأي بعيد كل البعد عن الصحة ، حيث أن القدمين كانتا تصور ملتصقتان بالأرض ، دون أن يرتفع كعب أحدهما

---

(١) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) "- مرجع سابق - ص ٨٦١ .
(٢) المرجع السابق - ص ٨٤٩ - ٨٥٠ .
(٣) محسن محمد عطية : " الجمال الخالد في الفن المصري القديم " - مرجع سابق - ص ٥٨ .
(٤) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) "- مرجع سابق - ص ٨٥١ .

عن الأخرى ، إذا فهي وضعة تقليدية لا تعنى أكثر من تحديد اتجاه الجسد ، وقد ظلت تلك الوضعة حتى العصر الصاوي .

أما بالنسبة لتصوير الكفين فقد ظهرت مبسوطة الأصابع ، ونلاحظ أن الإبهام فيها مكان البنصر ، وكان الإنسان له يدان إما يمينا أو يسارا، أما بالنسبة لإبهام القدم فقد أظهره المصور المصري في القدم التي تظهر في المستوى الأول، وبذلك أخفيت أصابع القدم الأخرى ، وقد ظل هذا التقليد متبعا حتى عهد " اخناتون " إلا انه بانتهاء عصره وابتداء العصر الصاوي عاد للظهور .

وقد شملت القواعد تصوير الأصابع ، حيث كانت تصور كما يذكر " بول ريشيه" بأطوال واحدة ومنحنية إلى الخلف قرب أطرافها، إما في تصوير الآلهة والملوك فنلاحظ تراصف الايدى وهي مشاهد تستوجب هذا التراصف الزخرفى لليدين وهما متواجهتان ، سواء أكانتا يمينيين أو يسريين (١).

التصوير الجماعي :

لجا المصور المصري القديم عند تصويره لمجموعة من الأفراد ، إلى تصويرهم مختلطين في حيز واحد ، كل فرد منهم وراء الآخر ، وهكذا عمد المصور إلى قواعد تختلف عن قواعد المنظور التي ألفناها ، ولم يكن هذا الانصراف ينم عن عجز دائم (٢) ، وإنما كان انصرافا مقصودا في أغلب الأحيان لوجهة نظر دينية عقائدية .

كما نجده يظهر كل فرد بذاته ، ويتحاشى تصوير جميع الأفراد من جانب واحد ، أو أن تتداخل الصور أو تخفى احدهم الآخر ، لان هذا باعتقاده يضعف روح الصورة ، ونراه يكتب مع كل فرد عبارة تدل على انه مقصود بذاته ، ربما كان هذا للتأكيد على شخصية صاحب الصورة ، لعل روحه لا تخطئه إذ ما بعثت إليه .

تصوير المرآة والطفل :

اختلف تصوير المرآة عن الرجل في بعض الوجوه وتشابه في وجوه أخرى، فكان الشبه في الجمع بين التصور والتصوير ، كذلك في الجمع بين التصوير الجانبي والأمامي (٣) .

أما أوجه الاختلاف بينهما فكان في أوضاع السيقان والايدى وطبعا إظهار مفاتن المرآة ، فجاء تصوير الساقين في أغلب الأحيان بوضع متجاور ، فلم تقدم إحدى ساقيها على الأخرى كما صور الرجل ، وذلك للتأكيد على استقرار الحياة والطمأنينة التي تنعم بها المرآة في بيتها .

---

(١) المرجع السابق - ص ٨٦٠ .
(٢) الفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٨٧.
(٣) المرجع السابق - ص ٢٨٩ .

أما الكفان فقد صورت أما باسطة إياها أو رافعة احدهما على صدرها أو تلمس بها ذراع زوجها أو كتفه أو خصره شكل (٦٧) ، إشارة لحبها وحنانها وارتباطها به .

كما حرص المصور المصري على إبراز رشاقة الجسد الأنثوي ومفاتنه في قمصان ضيقة لاصقة أو فضفاضة شفافة غير ساترة ، وربما لجأ لذلك لأنه تخيل أن هذة الأنثى المصورة على جدران مقبرتها أو مقبرة زوجها ، هي تصور في بيتها ، كما أن هذا الشكل المتناسق يرضى النساء والرجال كذلك ، كما أن العين قد تعودت على ذلك المشهد ، فلم تعد ترى فيه ما ينافى الذوق والحشمة ، أما السبب الذي يرتبط بالفنان نفسه هو أن النسب الفنية التي التزم فيها في تصوير أجساد النساء ، كانت تنطبق على الجسد العاري أكثر مما تنطبق على الجسد الكاسي ، فعز على الفنان أن يضحي بهذا الجهد ، أما عند تصوير فتاة صغيرة فيهمل المصور تصوير الثوب ، ويكتفي برسم خطوط نهاية الأكمام والذيل .

غير أن هذا المصور الذي تجنب العرى مع المرآة ، فجعله حياؤه يرسم خطوطا خارجية لثوب المرآة العارية بأكمام وذيل في بعض صوره ، نجده في اغلب الأحيان قد اثر تصوير الطفل عاريا .

ولجوء الفنان إلى تصوير الطفل عاريا يمكن تفسيره بأنه ورث هذا التقليد في وقت مبكر ، فقلده الفنان واعتاد عليه ، كما أن العرى يعد وسيلة فنية ناجحة للتعبير عن بساطة وبراءة ، غير انه اعتمد على وضعة أخرى لتحقيق ذلك ، وهي تصوير الطفل واضعا إصبعه في فمه ، أشارة لحداثة السن وحاجته لمن يتعهده .

لم يعتمد المصور المصري في تصوير ملامح الطفولة على دقة الملامح وامتلاء الوجه وليونة الجسد الرقيق ، فقد صورها قريبة الشبه من ملامح البالغين، كما صور انتصاب قامتهم قريبة من انتصابة الغلمان الكبار .

وهكذا حكم فن التصوير المصري القديم عدة قواعد التزم بها المصور، ولم يجنح عنها إلا في مرات قليلة ، فنجده متحررا بعض الشيء خاصة عند تصوير الأتباع .

التصوير الحر :

ظل المصور المصري قيد خطوط تقليدية في تصوير شخوصه ، ولم يتحول عنها إلا مرات قليلة ، تجرا فيها على تصوير السادة بعيوبهم الجسمية ، وفي أوضاع غير معتادة وفي هيئة مسترخية واضعين ساقا فوق الأخرى ، كذلك تصوير أشخاصه في وقفات مريحة يثنى أحدهم ساقه إلى الوراء قليلا بدلا من الوقوف كامل الانتصاب [1] .

كما نراه لا يجد حرجا في أن يخفى من الجسد ما يخفى وراء غيره في التصوير الجانبي أو التصوير المختلط ، كما مارس أساليب المنظور في بعض

---

(١) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق – ص ٢٩٣ .

صور الأتباع والخدم ، والتي اكتفى بالتصوير الجانبي الكامل فيها شكل (٦٨) ، دونما أن يلتزم بغير تصوير العين وحدها من الأمام ، أما الجسد فقد صور ثلاثة أرباعه من الأمام أو من الخلف تارة ، أو يصور الجسد كله من الأمام ، أو كل ظهره من الخلف تارة أخرى .

كما نراه وقد أصبحت لديه الحرية ليصور الأتباع حول محور رئيسي يتوسطهم ، إنسان أو جماد ، ثم يوزعهم حوله في توازن ، أو يقسمهم إلى قسمين ، مصورا أفراد كل قسم في مواجهة القسم الآخر ، متشاركين في المشاعر أو في العمل ، كما ارتفع بالجوانب البعيدة في بعض صور المجموعات ، وصور مفرداتها على أكثر من خط أفقي .

وباستعراض بعض المناظر التصويرية والتي توضح جنوح المصور المصري القديم إلى بعض الأوضاع الغير مألوفة في التصوير ، وقدرته على أتباع قواعد المنظور في بعض صوره ، فيوضح شكل (٦٩) الفتاة الصغيرة وقد انحنت على حافة القارب تقطف زهرة البشنين في وضعة جانبية غير مألوفة ، كما يصور شكل (٧٠) وجه العازفتين على الناي المزدوج والمصفقة من الأمام على نحو غير المألوف ، بينما استطاع المصور المصري أن يصور إحدى الخادمات في وضعة ثلاثية الأرباع شكل (٧١) .

طريقة التصوير المصري القديم :

نتيجة لدراسة بعض الصور الحائطية التي يرجع تاريخها إلى عصر الدولة الحديثة ، يتبين لنا على وجه التحديد أن عملية التصوير كانت تتم بثلاث مراحل فنية متعاقبة [١] .

المرحلة الأولى :

يتم أولا صقل الجدار المراد تصويره ، فتستعمل طبقة جصية لتغطية الجدار بأكمله [٢] ، ثم تحديد مسطح الرسم بنقط كثيرة على مسافات متساوية ، ثم إيصال تلك النقط بخطوط ، طولا وعرضا ، أو بدلا من ذلك ، يتم طبع شبكة كبيرة جاهزة ذات عيون مربعة متساوية ملونة بلون اسود أو أحمر على المسطح المطلوب [٣] .

ويمكن مشاهدة هذة الخطوط بوضوح في أعمال التصوير الحائطي التي لم تتم لسبب أو لآخر، كما يمكن مشاهدتها أيضا في الصور التي بهتت ألوانها، أو التي كان اللون المستخدم بها شفافا أكثر من اللازم .

وبعد تحديد المسطح وتقسيمه ، تحفر المشاهد المطلوب التعبير عنها ، وتخصص أماكن محددة لمساحات زخرفية ، وفي أخر الأمر تتضح أجسام

---

(١) وليم هـ . بيك : مرجع سابق – ص ٩٩ .
(٢) محسن محمد عطية : " الجمال الخالد في الفن المصري القديم " - مرجع سابق - ص ٥٠ .
(٣) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص ٢٩٨ .

الأشخاص ، لتتفق مع النموذج المفترض على ورق البردي ، وكان اللون الأحمر يستخدم لإنجاز الرسوم الأولية ، بينما اللون الأصفر يستخدم في الرسوم التحضيرية كنوع من التمهيد للرسوم الأولية أو للأسكتش الرئيسي المنفذ بالأحمر [١] .

المرحلة الثانية :

هي مرحلة التلوين ، بداية بتلوين المساحات العريضة والواسعة ، وانتهاء بتلوين تفاصيل الصورة أو المنظر .

المرحلة الثالثة :

تتمثل في رسم خطوط دقيقة لتحديد معالم أجزاء الصورة أو تفاصيلها الملونة ، وهو ما يحتاج إلى دقة و كفاءة عالية [٢] .

أما بالنسبة إلى الصور التوضيحية لبعض النصوص المدونة على البرديات ، فكان يتم تصويرها بطريقة مشابهة ، بخلاف أن بعض صور البرديات تتكون من الخطوط الأساسية الأولية مضاف إليها اللون [٣] .

نسب الرسم :

التزم الفنان المصري بتطبيق القوانين والقواعد الصارمة التي تحدد النسب الفنية بين أعضاء الجسم البشرى وأجزائه المختلفة [٤]، فاعتاد في اغلب الأحيان أن يقسم مسطح رسمه إلى مربعات ومستطيلات وخطوط ، وقد عثر في بعض المقابر على لوحات غير منتهية شكل (٧٢) ، ونلاحظ أن الفنان اتبع في رسمها التخطيطات الشبكية ، والتي تتقاطع فيها الخطوط الأفقية مع الراسية ، لتقود الفنان في رسمه للأشكال البشرية سواء واقفة أو جالسة أو منحنية ، وعادة ما يزيل الفنان تلك الخطوط بعد إتمام التصوير .

وتجدر الإشارة إلى أن الفنان المصري لم يتوصل إلى نسب الأجسام عن طريق القانون الثابت فحسب ، وإنما استنادا إلى التجربة ، كما انه كان يحاكى النماذج راسخة التقدير الجمالي ، ومنذ الدولة القديمة كانت القدم تمثل وحدة قياسية في القانون الخاص بضبط نسب الجسم الأدمي ، وتحسب بستة أقدام وهي طول الجسم ، ابتداء من العقب حتى نهاية الجبهة ، أما الذراع فتحسب بمسافة قدم ونصف ، وتقسم إلى ست مسافات من عرض الكتف ، ومن خلال هذه النسب الثابتة طبقا للتنظيم الذي أساسه المربعات ، كان يرسم الشخص الواقف بحيث تقع ركبته عند الخط السادس تماما الذي يبدأ من القدم ، أما الجزء العلوي للساقين فيقع على الخط التاسع ، أما الأكتاف فتقع على الخط السادس عشر [٥] .

---

(١) محسن محمد عطية : " الجمال الخالد في الفن المصري القديم " - مرجع سابق - ص ٥٠ .
(٢) وليم هـ . بيك : مرجع سابق - ص ٩٩ .
(٣) المرجع السابق - ص ١٠١ .
(٤) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ٢٧٧ .
(٥) محسن محمد عطية : " الجمال الخالد في الفن المصري القديم " - مرجع سابق - ص ٦٥ .

أما بالنسبة إلى معالم الوجه فان طرف الأنف واتصال شعر الجبهة يبلغ مربعا واحدا ، أما الذراع فتمتد من المرفق إلى طرف البنصر خمس مربعات ، أما عرض القبضة فيشغل مربعا واحدا ، أما الكف كانت مقسمة إلى أربع أصابع كل إصبع منها يساوى نحو ١,٨٧ سم [١] ، أما طول القدم على الأرض حوالي ثلاثة مربعات [٢] .

وفي الموضوعات المقدسة كان يتبع الفنان قياسا في رسم الجسم البشرى من ثمانية مربعات ، أما الأنف والجبهة فيشغلان مربعا واحدا ، أما الشكل الجالس يمثل خمسة عشر مربعا ، والقدم ثلاثة مربعات [٣] .

وقد أحاط التزام الفنان المصري القديم بالنسب الثابتة في رسمه العديد من الآراء ، منها ما يرى أن التزامه بالخطوط والقواعد الصارمة ، هو السبب في ثبات الفن المصري قرابة ثلاثة آلاف عام كما يرى " وليم بيك " [٤] ، بينما يرى محمد أنور شكري أن هذا الالتزام حافظ للفن المصري خصائصه ، ولكنها عطلت تطوره من ناحية أخرى ، كما قيدت أصحاب المواهب في التجديد والإبداع ، إلا أن المربعات والنسب ما هي إلا مساعدات لتخرج الصور في أوضاع مقبولة ونسب متناسقة ، وأنها وإن أثرت في تحديد أوضاع الرسوم المصرية بعض الشيء ، إلا انه لم يترتب اثر واضح فيما يفرق بين رسم ورسم آخر من فوارق فنية وتعبيرية ، ترجع إلى مستوى مهارة الفنان نفسه وإلى الروح العامة التي انطبعت بها الفنون في عهده أكثر ما ترجع إلى النسب والمربعات التي اعتمد عليها في رسمه [٥] .

---

(١) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ٢٧٨ .
(٢) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق - ص٢٩٨ .
(٣) محسن محمد عطية : " الجمال الخالد في الفن المصري القديم " - مرجع سابق - ص ٦٥ .
(٤) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ٢٧٨ .
(٥) ألفه نخبة من العلماء: مرجع سابق – ص ٣٠١ .

المشاهد الأسطورية المصورة :

أولا : المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من نظرية نشأة الكون :

١ - المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من نظرية نشأة الكون حسب مذهب " ايونو " :

استطاع الفنان المصري القديم أن يقدم أجمل المشاهد التي تصور نشأة الكون من خلال مفهوم مذهب " ايونو " ، فقد استطاع أن يسجل هذة الأسطورة من خلال الرسم والرمز واللون كذلك ، فكما احتوت على قدر كبير من المعلومات التي تفسر هذا المذهب نجدها احتوت كذلك على قيم جمالية فريدة استطاعت أن تقرب إلينا قدرة الفنان المصري القديم على الإبداع والخلق .

ومن تلك المشاهد ما صور على جدران مقبرة المدعو " أري نفر" بدير المدينة ، والمشهد يصوره وهو في وضع الخشوع والاحترام أمام طائر البنو الضخم داخل القارب المقدس ، وفوق رأسه قرص الشمس ، فقد كان للرب الازلي الذي ظهر فوق التل الازلي في " ايونو " مظهر آخر شكل (٧٣) .

وهذا المظهر يتمثل في هيئة طائر البنو أو العنقاء ، حيث تذكر إحدى فقرات " متون الأهرام " ، ويبدو أن السبب وراء هذا تصوير رب الشمس بطائر البنو ، يرجع لندرة ظهوره وهو يغوص في مياة الفيضان أو حين يحط على القمم عند انحسار الفيضان والذي يتشابه مع تصور أصحاب مذهب " ايونو " من ظهور التل الازلي وسط المياة الأزلية ، بالإضافة إلى أن هناك فقرة من " متون الأهرام " ذكر فيها إشارة لمولد " شو " من حنجرة طائر البنو. وطبقا لرواية قديمة أخذ الإله في هذا الظهور الأولى شكل طائر البنو Phoenix [(١)] كما أشير في " كتاب الموتى " فصل ٧ أن طائر البنو بزغ من المحيط الازلي .

وكما ذكرنا كان يعتقد في البداية أن " جب و نوت " كانا في وحدة تامة، إذ كان " جب " راقدا مع " نوت " كما لو كان في وضع احتضان وخلال تلك الفترة أنجبا الأبناء الأربعة ، وتذكرنا فكرة ارتباط الأرض بالسماء بما ورد في القران الكريم في صورة الأنبياء الآية ٣٠ (أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا) صدق الله العظيم .

فمن أجمل المناظر التي صورت وحدة الأرض والسماء أي " جب و نوت "، ذلك المنظر الذي صور على تابوت المدعو " Bu-Thi-Imn " [(٢)]، كاتب الجبانة الملكية في " طيبة " في الأسرة الواحد والعشرين بمتحف تورين شكل (٧٤) .

---

(١) ياروسلاف تشرني : مرجع سابق - ص ٥٣ .

(2) Ranke- H.: " Die Ägyptischen Personennamen " - 2 Bande.- Glückstadt- 1935-1952 - P. 95.

فضلا عن المنظر الشهير المصور على بردية المدعو" Tameniu " بالمتحف البريطاني وترجع لعصر الانتقال الثالث (الأسرة الواحد و العشرين) شكل (٧٥) (رقم البردية EA.10008) .

وفى هذا المشهد تتجلى قدرة الفنان المصري في التعبير عن كثير مما يريد أن يقول بقليل من الخطوط ، فكل خط وكل هيئة نجدها ترمز لمعتقد لديه كما ترمز لحقيقة أمامه ، فنجده صور آلهة السماء " نوت " على شكل سيدة تحنو على زوجها " جب " اله الأرض (١)، كما صورها منحنية في شكل قوس ليرمز لقبة السماء بينما أطرافها تلامس خط الأرض المصور في البردية ، أما " جب " فهو راقد على الأرض داخل القوس الذي مثلته " نوت " ، حيث نجده متكئا على مرفقيه و يثني ركبتيه ، وهو بهذا الوضع غير المستوى قد يرمز للجبال والوديان التي يتشكل منها سطح كما جاءت الخطوط معبرة ، جاءت كذلك الألوان معبرة فجسد " جب " في هذة البردية لون باللون الأخضر ، وذلك ليماثل لون النباتات اللاتي تنمو فوق سطح الأرض ، ونستطيع استعمال نفس الوصف السابق لمشهد آخر يمثل نفس الاتحاد بين الأرض والسماء شكل (٧٦) .

وبالإشارة إلى مشهد آخر يمثل الاتحاد القائم بين الأرض والسماء ، كان هذا المشهد ذا الوضعية الغير مألوفة شكل (٧٧) مصورا على جدران احد المقابر، حيث تظهر " نوت " ربة السماء منحنية في صورتها المعتادة كامرأة ، ولكنها تحوى على بطنها هذه المرة قرص الشمس ، بدلا من النجوم (لتمثل ولادة رب الشمس كما سنذكر لاحقا) .

كما أن " جب " اله الأرض فهو يرقد في وضعية غريبة ، فنجده يدور حول نفسه في اتجاه معاكس لدورة الشمس ، فضلا على أن ارتفاعه مساوي بشكل كبير لطول ذراعيه ، كما أن امتداد الذراعين يقيس دوران جسمه (٢) .

ويرجح أن تصوير وضع الاحتضان الذي صور في العديد من المشاهد كما شاهدنا ، كان يعكس رغبة المتوفى في إعادة الولادة في العالم الآخر مثل " أوزير " من قبل " جب و نوت " . وفي الدولة الحديثة وما بعدها نجد الربة " نوت " تغطى غطاء التابوت من الداخل فوق جثة المتوفى مباشرة (٣) .

ومن خلال وحدة " جب و نوت " ظهرت بعض الأدوات التي ترمز لهذا الاتحاد ، منها ملاعق تجميل من الخشب (خلال الأسرة الثامنة عشرة) ، وأجمل هذة الملاعق هي تلك التي صيغت يدها على شكل فتاة عارية تسبح دافعة أمامها

---

(١) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) "- مرجع سابق – ص ١٨٦ .

(٢) المرجع السابق – ص ١٠٥٧ .

(3) Lucie Lamy :" Egyptian Mysteries -New Light Ancient Knowledge " - Thames And Hudson -London – 1981- P. 21.

إوزة تمثل الملعقة ، على حين يمثل جناحاها المتحركان غطاء الملعقة [1] ، وكما يرمز هذا الشكل لاتحاد " جب و نوت " ، فانه يرمز كذلك لـ " جب " على هيئة أوزة (حيث أن طائر الإوز من الأشكال التي تمثل " جب ") ، وهناك تفسير آخر أن شكل الإوز قد يرمز لـ " نوت " تسبح في المحيط السماوي ويحضر رب الشمس (حسب الأسطورة التي زعمت أن رب الشمس قد خرج على هيئة طائر الإوز بعد أن فقست البيضة) [2] شكل (٧٨) .

ولا يسعنا إلا أن نذكر أن الرمزية في وضع الاحتضان قائمة حسب الاعتقاد بان " جب و نوت " كانا في وحدة جنسية ، وحسب هذة الرمزية نجد العديد من المشاهد التي تصور هذا الاحتضان ، كما تصور محاولة " شو " الفصل بينهما لما لهذا الحدث من أهمية .

ومن المشاهد الأكثر جمالا والأكثر أهمية مشهد الفصل ، وقد ورد في العديد من النصوص والمصادر المصرية القديمة ، أقدمها " متون الأهرام " ثم " متون التوابيت " ، فهو الحدث الأكثر تصويرا على جدران بعض المقابر والمعابد وعلى أسطح بعض التوابيت والبرديات والتي ترجع لأواخر الدولة الحديثة وعصر الانتقال الثالث فصاعدا .

ومن المشاهد المصورة الجميلة الأخرى ، ذلك المشهد الذي يصور والذي يصور " نوت " بالهيئة السابقة كسيدة رشيقة ، إلا إنها هنا قد تزين جسدها بنجوم (وترمز هذة النجوم للمعبودات الأخرى بسفنها والتي تجوب السماء مساءا داخل جسد " نوت " حسب المعتقدات المصرية القديمة بينما في الصباح تخرج من هذا الجسد) بينما " جب " صور مستلقيا على الأرض عند قدمي " شو " شكل (٧٩).

ويتشابه هذا المشهد مع آخر صور على تابوت رقم (٤) بمتحف ليدن بهولندا والذي ينتمي للأسرة الواحد والعشرين شكل (٨٠) ، وبنفس التفاصيل السابقة مضافا إليه " شو " الذي صور بردائه التقليدي ذي الحمالات بهيئة الصياد، وهو رافعا ذراعيه لأعلى ليسند " نوت " ، هذا فضلا عن تصويره بريشته الخاصة به فوق رأسه والمثبتة بشريط . ويظهر المشهد كذلك طائرين لهما راس كبش واذرع بشرية لتساعد " شو " على الإبقاء على ذراعيه مرفوعتين – فهما لا يتعبدان – وهما روحان حيث يرمز الكبش والطائر إلى الروح على نحو متبادل ، وهي روح الحياة و الهواء تؤديان عملية الخلق [3].

أما على اليمين واليسار من " نوت " نجد من أعلى وعند راس " نوت " رمز الغرب ويعلو هذة العلامة حورس (بمعنى حورس الغرب وعلى ظهره

---

(١) ايرك هور نونج : مرجع سابق – ص ١٢٨ .

(2) Wilkinson- R.H.: " Symbol & Magic in Egyptian Art" – London- 1994. P. 33.

(٣) رندل كلارك : مرجع سابق – ص ٢٧٤ .

الندبة و عند مؤخرة " نوت " نجد رمز الشرق ، حيث كان بدن " نوت " يتوسط الأفقين الشرقي والغربي [١].

أما على بردية المدعو " ثامونى " يوجد مشهد مماثل مصور بها ينتمي للأسرة الحادية والعشرين شكل (٨١) ، يصور " نوت " بالوضع السابق مزينة بالنجوم ، بينما " جب " متكيء على الأرض وقد كتب اسمه فوق رأسه ، ولكنه هنا يختلف عن المشهد السابق في العلامة التي تغطى جسده والتي ترمز للنباتات التي تنمو فوق سطح الأرض ، ونلاحظ هنا اهتمام الفنان القديم بإبراز دور الأرض في النماء من خلال رموز أو من خلال لون كما سبق أن ذكرنا .

أما " شو " فنجده مصورا وقد امتلأ بالرموز والعلامات وربما أراد الفنان المصري في هذة البردية أن يؤكد على بعض الأفكار ليس فقط بالرسم وإنما كذلك بالكتابة أحيانا وبالرموز أحيانا أخرى ، فنجده راكعا على علامة hb رافعا ذراعيه لأعلى ويتدلى منها علامة مفتاح الحياة والتي ترمز لدوره كرب للحياة طبقا لـ " متون التوابيت " ، كذلك علامة عمود " جد Djed " والتي تشير إلى الاستقرار [٢] ، وفوق رأسه قرص شمس كبير على يمينه كتب اسم " شو " وعلى يساره لقب " سارع " .

أما " نوت " فقد رسم الفنان المصري على يمينها ويسارها خارج القوس سفينتي الشمس ، فعند مؤخرة " نوت " على اليسار نشاهد سفينة الصباح بداخلها الإله " رع حور اختى " وعلى رأسه قرص الشمس يحيط به الثعبان وهو بمثابة خادم للإله " رع " ، وفي مواجهته جلست " ماعت " ابنته .

أما على اليمين نشاهد سفينة المساء بالقرب من راس " نوت " وهي قد رسمت باتجاه مخالف لمركب الصباح وهو اتجاه العالم السفلى حيث يستقبلها رب هذا العالم وهو " أوزير" الذي يرتدى التاج المزدوج وقد كتبت عبارة تعنى الإله الطيب رب العالم الآخر ، وقد ظهر " أوزير " رافعا ذراعيه لأعلى مستقبلا مركب الشمس ، ونلاحظ هنا أن رب العالم السفلى لم يرسم كاملا بل رسم جسده وقد اختفى في الأعماق ولم يظهر منه سوى الرأس والذراعين ، وربما أراد الفنان هنا أن يؤكد على انتماء هذا الإله لعالمه الخاص ، أو ربما أراد أن يعطى نوعا من الحركة ليعبر أن هذا الإله يهم بالحركة ليستقبل مركب المساء وتوصيلها لمرادها.

ونجد أن مركب المساء قد رسمت باختلاف وتشابه مع مركب الصباح، فنجد رب الشمس وقد توسطها ولكنه يختلف عن صورته في سفينة الصباح فهو هنا تعلو رأسه دائرة كبيرة بداخلها دائرة اصغر (وقد ترمز لقرص القمر الكامل) ويحيط بها نفس الثعبان ليؤدى نفس الوظيفة ، ولعلنا هنا نتساءل لماذا صور رب الشمس في المساء بهيئة " رع حور اختى " بدلا من راس الكبش " اتوم " ، وإن

---

(1) Piankoff- A. : " Mythological Papyri- Egyptian Religious Texts and epresentations - vol. 3- U.S.A.- 1957. P. 48.
(2) Wilkinson- R.: Op. Cit.- P. 165.

حاولنا الاجتهاد اعتمادا على ذكاء الفنان المصري وانه كان ينهى عمله بمنتهى الدقة ، لجال بخاطرنا انه أراد أن يوضح أن مركب المساء لم تتجه بعد أو هي على وشك البدء في هذة الرحلة داخل العالم السفلى لهذا لم يتحول رب الشمس إلى " اتوم " بعد ، أما ابنته " ماعت " فهي تجلس بنفس المواجهة السابقة ، ولكن على هذة المركب جلست الربة " سلكت " خلف رب الشمس و قد استقر على رأسها عقرب .

مشهد آخر يصور الإله " شو " يفصل آلهة السماء " نوت " عن اله الأرض "جب"، يساعده الهين براس كبش وضعا في النص المجاور باعتبارهما أرواح صاحبة البردية " نستيانب تاشرو " التي صورت راكعة في وضع تعبدي أسفل المشهد على اليمين ، وكذلك في القسم العلوي ، في حين صورت الروح الخاصة بها على هيئة طائر " البا " بين كبشين سائرين [1] شكل (٨٢) .

ولعل مشهد الفصل بهيئته المعتادة ، حيث " نوت " منحنية الجسد ، رافعا إياها " شو " ، حيث " جب " متكىء على الأرض ، لهو المشهد الأكثر شيوعا في تصوير نشأة الكون ، سواء صور المشهد على تابوت أو حتى على جدران احد المقابر أو المعابد ، وتعتبر الأشكال (٨٣) ، (٨٤) ، خير مثال على ذلك، ولكن ذلك لا يعنى أن تلك هي الهيئة الوحيدة لتصوير أسطورة نشأة الكون .

ومن ذلك مشهد آخر يصور حدث الفصل لكنه مشهد طريف ، وغير مألوف يعود للأسرة الثلاثين ورد على سطح غطاء تابوت المدعو "wr- s- nfr" من عهد الملك " نختنبو الأول " بمتحف المتروبوليتان شكل (٨٥) ، وفي هذا المشهد يصور " شو " وقد فصل بين " نوت و جب "، و لكنه يتشابه مع ما ورد بـ " كتب السماوات " التي ترجع للأسرتين التاسعة عشرة و العشرين ، فنجد الفنان وقد استغل المساحة بين ذراعي وساقي " نوت " في تشكيل دائرة صور بها بعض الأقاليم المصرية (ربما تجسد الكون – عالم الأحياء و الأموات) .

وعلى اليمين واليسار تم تصوير ربتي الغرب والشرق ، وفوق راس كل واحدة منهما العلامة الدالة عليهما ، رافعة كل واحدة منهما ذراعيها لأعلى كما نلاحظ وجود مركب الشمس حيث تقوم كل منهما برفعهما لنقلهما من الغرب إلى الشرق ، ونلاحظ أن الجزء الأسفل من جسم ربتي الغرب والشرق قد تلاشى داخل الدائرة ، التي صور " شو " من أسفلها لرفعها [2] ، وربما كان المقصود من هذا الشكل تصوير " جب " .

---

(١) مانفرد لوركر : مرجع سابق – ص ٤٣ .

(2) Ransom- C.L.: "A Late Egyptian Sarcophages": Bulletin of The Metropolitian Museum of Art-Vol. Ix- New York- May- 1914- Number 5. P.118.

٢ - المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من نظرية نشأة الكون حسب مذهب " ونو "

كما استطاع الفنان المصري القديم أن يقدم أجمل المشاهد التي تصور نشاة الكون من خلال مفهوم مذهب " ايونو " ، فقد استطاع كذلك تقديم مشاهد لا تقل روعة عن المشاهد المصورة السابقة من خلال مفهوم مذهب مدينة " ونو " ، فقد امتازت تلك المشاهد بتصوير دقيق لفكرة هذا المذهب ، كما تميزت بانفراد " نون " بالظهور وحده في كثير من تلك المشاهد ، ويليه " حوح" وقرينته " حوحت " وقد صورا معا في بعض المشاهد التي تصور ولادة الشمس ، وإذا ما بدأنا باستعراض تلك المشاهد التصويرية ، نجد أن جميعها ترجع لأواخر الدولة الحديثة وأفضلها تلك التي ترجع للعصر المتأخر .

ومن تلك المشاهد ، ذلك المشهد المصور على تابوت يرجع لعصر الأسرة الحادية والعشرين ، وفيه يصور " نون " (بصفته احد أعضاء الثامون) خارجا بنصفه الأعلى من المياة الأزلية ، وذراعيه لأعلى رافعا قرص الشمس لأعلى وبداخله رب الشمس " خبرى " شكل (٨٦) .

ومن المشاهد الهامة والشهيرة ذلك المشهد الذي يمثل المنظر الختامي لـ " كتاب البوابات " ، وفي هذا المشهد تم تصوير " نون " بنفس الهيئة السابقة خارجا من المياة الأزلية رافعا ذراعيه لأعلى وحاملا لمركب الشمس الوليد ، وقد أحاطت بالمشهد من الخارج دائرة والتي قد تشير إلى اتحاد " نون " وقرينته " نونت " والتي رمز إليها بالدائرة المحاطة بالمياه شكل (٨٧) .

ومن المشاهد المشابه مشهد ورد في بردية يرجع عهدها الى عصر الأنتقال الثالث شكل (٨٨) .

ومن أجمل المشاهد المصورة والتي تجسد الفكر الديني الرئيسي لهذا المذهب ، تلك المشاهد التي تصور بزوغ رب الشمس الوليد من بين أوراق زهرة اللوتس ، وقد ظهر هذا المشهد كثيرا في العديد من المصادر وخاصة البرديات وأهمها " كتاب الموتى "

كما ظهر هذا المشهد على جدران المعابد ، منها المشهد المدون على جدران معبد هيبس بالواحات الخارجة ، وهو يمثل خروج رب الشمس الوليد ، بينما يشهد على هذا الحدث أرباب الاشمونيين الثمانية ويتعبدون له ، كما لو كان يجسد لحظة الخلق [1] شكل (٨٩) ، وينتمي هذا المشهد لعصر الملك " دارا الأول" ـ الأسرة السابعة والعشرون .

---

(1) Winlock- H.E.: " The Temple of Hibis in El- Khargeh Oasis" - Part. 1- New York- 1941- P. 4.

مشهد اخر يمثل خلق الشمس على أيدي أرباب و ربات ثامون الأشمونيين شكل (٩٠) [1]، و المشهد مصور على تابوت محفوظ بالمتحف المصري .

ولأن مذهب " ايون " قد سبق مذهب " ونو " كما سبق ان ذكرنا ، فقد أدى هذا إلى وجود بعض المشاهد التي تأثرت بكلا المذهبين ، منها هذا المشهد الذي ورد على احد جدران مقبرة المدعو " با- ان- ننتيو " بالواحات البحرية عصر الأسرة السادسة والعشرين شكل (٩١) .

وفي هذا المشهد نرى الإله " شو " يرفع مياة السماء التي صورت على شكل مستطيل ، وكعادة الفنان المصري القديم نجده قد اهتم بالرمز فجاءت المخلوقات الأربعة التي تساعد " شو " لترمز إلى دعائم السماء الأربعة ، وعلى يمين ويسار تلك المخلوقات ، نرى أعضاء الثامون زوجين على كل جانب يمينا ويسارا ، وقد اتخذوا جميعا هيئة القردة (وليست الهيئات المألوفة الثعابين للإناث و الضفادع للرجال) ، وربما كان ذلك لان هيئة القرد تجسد أحيانا أفراد الثامون ، وربما أراد الفنان ان يمثلوا القردة المهللة لمجيء رب الشمس .

وفي الصف العلوي من هذا المشهد صور رب الشمس " رع حور اختى " جالسا وممسكا بصولجان الأواس وأمامه وقفت " حتحور " تهز الصلاصل ، مما يشيع حركة بل وصوت أيضا استطاع الفنان ابرازهما ، وهذا داخل دائرة تجسد قرص الشمس المحمول على متن مركب الشمس والتي تبحر فوق البحر السماوي .

أما رب الشمس وقف " تحوت " متخذا هيئة القرد ليقدم الأوجات ، وعند مقدمة المركب وقف " حورس " بالتاج المزدوج ممسكا بحربة وذلك ليدفع الأذى عن المركب ، وأمام المركب صور طفل قابع فوق شكل يشبه مسلة .

أما على مؤخرة المركب وقف الإله " رع حور اختى " على هيئة صقر وفوق رأسه قرص الشمس وخلفه خمس أرباب ، الربة " مريت " ربة الجنوب، الربة " ماعت " ابنته ، والربة " نيت " و الإله " حور – حرتى " ثم الربة " حتحور " ، وهناك ثلاث حيوانات على هيئة " ابن أوى " يرمزون لأرواح " نخن " يقومون بسحب المركب من الجهة الأخرى .

ومن الملاحظ في هذا المشهد ان الفنان قد عبر بقدرة بالغة عن حركة إبحار المركب ، إذ صور اندفاع المياة على شكل علامات عنخ التي أحاطت بالإله " شو " من الجانبين [2] ، وفي هذا المشهد يتجلى الطابع الفني للعصر الصاوي ، والرغبة في إحياء الفنون القديمة .

---

(١) كريستيان ديروش نوبلكور : " المراة الفرعونية " – مرجع سابق – ص ١٧ .

(2) Fakhry- A. : Op. Cit.- P.75.

وعلى غطاء تابوت المدعو " wr-s-nfr " مشهد نقش من عصر الملك " نختنبو الأول " الأسرة الثلاثين بمتحف المتروبوليتان شكل (٩٢) ، وفيه صور " شو " واقفا في مركب الشمس رافعا قرص الشمس والربة " نوت " والجعران المجنح الذي يدفع أمامه قرص الشمس ، بينما أرباب الاشمونيين يتعبدون لرب الشمس [1] .

٣- المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من نظرية نشأة الكون حسب مذهب " منف "

مذهب " منف " كما سبق أن ذكرت الباحثة هو عبارة عن نظرة فلسفية أكثر منها مادية ، فبه تطور فكرى لم يحظ به مذهبي " ايونو " و " ونو " ، وربما كان ذلك عائقا أمام انتشاره لان أفكاره الدينية و الفلسفية السامية لم يتقبلها العامة قبولا حسنا، لأنهم لم يجدوا لها تفسيرا في الواقع المحسوس ، وربما لأنها لم تترك شيئا لنشاط خيالهم أو لإدراك عقولهم ، و هو ما يهمنا بالذات في هذا الباب ، ولهذا لم تكن مشاهدهم بالكثرة التي كانت عليه في المذاهب السابقة .

كما أن المشاهد المصورة و المستمدة من هذا المذهب لم تكن ترتبط بالمذهب ككل ، بل أننا نجدها ترتبط بصور للإله " بتاح " كرب خالق و التي هي مع ذلك نادرة جدا ، و ترجع للعصر المتأخر و تقتصر على تشكيله للبيضة الكونية شكل (٩٣).

مشهد آخر يمثل " خنوم " منفردا وهو يشكل على عجلة الفخرانى شكل (٩٤) ، وآخر مصور بمعبد الدير البحري يظهره وهو يشكل طفلا وقرينته (كا) ، بينما تقوم زوجته الالهة " حكات " باعطائه الحياة (عنخ) [2]شكل (٩٥) .
ومشهد اخر يمثل الاله " خنوم " يخلق الطفل الملكى وقرينته على دولاب الفخار والالهة " إيزيس " تهب لهما الحياة ، وقد مثل الطفلان عاريان ، احدهما يضع اصبعه فى فمه ذو خصلة شعر على جانب راسه الايمن [3] شكل (٩٦) .

وهكذا نرى أن المشاهد المصورة والمستمدة من هذا المذهب قليلة بل نادرة كما أنها تتمركز حول " بتاح " وعجلة الفخرانى .

٤- المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من نظرية نشأة الكون حسب مذهب " طيبة " :

يجب الإشارة إلى أن المناظر التي تشير إلى مذهب " طيبة " تكاد تكون ضئيلة جدا ، ولكن يمكن لنا تتبع بعضها ومعظمها من دير المدينة ، ولكن قبل

---

(1) Ransom- C.L.: Op. Cit.- P. 119.
(2) Isabelle Franco: op. cit.- P. 83. (٢)
(٣) بحوث فى التربية الفنية و الفنون : مرجع سابق - ص ١٠ .

التطرق لتلك المناظر والمشاهد ، لابد من التنوية عن بعض التشابه بين الثعبان الازلى في مذهب " طيبة " وبين الثعبان " ابن الأرض " الذي ذكر في " كتاب الموتى " والذي يسكن أقصى الأرض شكل (٩٧) .

وهناك منظر فريد في معبد هيبس يصور " نحب كاو " بهيئة آدمية يعتلى منصة تحاكى التل الازلى وهو هنا يلعب دور " اتوم " الذي بزغ للوجود في المياة الأزلية فوق التل الازلى شكل (٩٨) .

وهناك منظر آخر ورد على المقصورة الثانية لـ " توت عنخ آمون " يمثل مومياء منتصبة يحيط بها ثعبانان على شكل دائرتين من أعلى وأسفل ، وهنا تجدر الإشارة إلى أن المصري القديم مثل شعوب العالم القديم الأخرى المعاصرة له ، اعتقد أن عالمه كان محاطا بثعبان شكل (٩٩) .

ثانيا : المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من الأساطير الشمسية:

تعددت المشاهد التي تصور الأساطير الشمسية ، وتلك المشاهد لتدل على أن معجزة التحولات اليومية الغامضة للشمس وإعادة ميلادها من جديد هي الموضوع الاساسى للنصوص والصور المنقوشة على جدران وأسقف المقابر ، فكل فجر يعنى التجدد العام لكل البشرية ، وقد كان من شان المشاهد المصورة لأساطير الدورة اليومية للشمس التي تصور على جدران وأسقف المقابر الملكية ، أن تأتى بدورة الشمس اليومية إلى داخل المقبرة ، لتمر في السراديب والغرف ، وليرافق الفرعون المتوفى الشمس في رحلتها كما هدف الرعامسة [١].

١ - المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من أسطورة الولادة اليومية للشمس :

تتعدد المشاهد التي تصور ولادة الشمس من خلال الربة " نوت " ربة السماء ، كما تتعدد أسطح التصوير ، فنجد تلك المشاهد مصورة على أغطية التوابيت الخشبية أو الحجرية تارة ، ونجدها تارة أخرى على سقف إحدى المقابر ، ولكنها تتميز جميعها بسمة أساسية وهي تصوير الربة " نوت " على شكل امرأة ممتدة الأطراف ، رأسها عند الأفق الغربي ، وساقيها عند الأفق الشرقي ، ومصور معها غالبا إما أشكال لآلهة أو كتابات هيروغليفية ، تثبت أن الكتابة المصرية قادرة على التكيف ، إذ توحد بين الأفكار والصور ، وكلها في النهاية زخارف للوحات موحدة الموضوع ، متعددة التناول والتصوير ، رائعة التفاصيل والألوان ، فخمة التأثير .

---

[١] اريك هور نونج : مرجع سابق – ص ١٣٥ .

ونستطيع تقسيم تلك المشاهد طبقا لأسطح التصوير إلى مجموعة صورت على أغطية التوابيت ، وأخرى صورت داخلها ، ومجموعة اكبر صورت على أسقف المقابر الملكية .

وإذا بدأنا بالمشاهد التي تصور " نوت " داخل أغطية التوابيت ، فنجد ذلك المشهد من داخل غطاء تابوت حجري المنتمي إلى العصر المتأخر شكل (١٠٠)، والذي يصور آلهة السماء تحمل الشمس والقمر والنجوم على جسدها ، وهي في ذلك الوضع تبدو وكأنها تستقبل المتوفى بين ذراعيها ، وقد تكرر هذا المشهد على التوابيت ، ولعل ارتباط " نوت " بالمتوفى في اعتقاد المصري القديم ، من انه سيمر مع رب الشمس داخل الربة " نوت " ليبعث من جديد في الجهة الشرقية للسماء حيث مبعث الشمس .

أما بالنسبة إلى المشاهد المصورة على أسقف المقابر ، فنبدأ بأجملها على الإطلاق ، وهو ما صور على سقف حجرة التابوت الخاص بالملك " رمسيس السادس " ، في مقبرته بوادي الملوك شكل (١٠١) ، وهو المشهد الذي يمثل الجزء الأول من كتاب النهار ، والذي يبدأ فيه رب الشمس رحلته اليومية النهارية من الفجر .

فنجد بالقرب من الجزء العلوي للساقين (مع ملاحظة تقدم القدم الأبعد عن الرائي وهي اليسرى عن اليمنى) جعرانا كبيرا مجنحا ، يدفع بقرص الشمس (ونلاحظ هنا الارتباط بين دفع الجعران لقرص الشمس وبين دفع الجعل لكرة الروث التي تشتمل على بويضاته وتلد نفسها دون الحاجة إلى أنثى) [١].

كما نشاهد خرطوشتين للملك "رمسيس السادس" بجوار قرص الشمس ، أما أسفل الجعران نجد " نوت " مصورة في الوسط بهيئتها المعتادة كامرأة ، ولكنها ليست ممتدة ، بل هي سيدة تحمل داخل أحشائها قرص الشمس بداخله الجنين ، وعلى يمينها الربة " أيسه " وعلى يسارها الربة " نبت " ، وهاتان الربتان تقومان بالمساعدة في عملية الولادة ، ويوضح شكل(١٠١ا) تفاصيل المشهد.

وبالصف التالي لمشهد الولادة نشاهد مركب كبير يبحر فوق البحر السماوي ، و قد غطيت مقدمة المركب بالحصير ، كما نرى الإله " ست " مع الإله " حو "Hu عند دفة المركب ، بينما يقف الإله " شو " بالوسط أسفل " نوت " مباشرة ، رافعا ذراعيه لأعلى كما نراه بحجم اكبر ممن حوله .

كما نلاحظ وجود الإلهين " حور " و " جب " مع بعض الرموز الإلهية، ويلي هذا المركب الكبير مركبتين صغيرتين هما مركبتا الليل والنهار ، تبحران في البحر السماوي ، بينهما قرص الشمس حيث يتم نقله من خلال الربتين " ايسة " و " نبت حت " اللتان على مقدمة كل مركب ، وبداخل قرص الشمس

(١) سليم حسن : مرجع سابق - ص ١٩٩ .

يوجد طفل الشمس الوليد وإصبعه في فمه ، وبولادة رب الشمس يبدأ الصباح ، وتبدأ رحلة رب الشمس عبر النهر السماوي ، إلى أن تبتلعه " نوت " في نهاية الرحلة .

والمشهد كما يشاهد بكل تفاصيله الدقيقة ، يسرد بوضوح فكرة المصري القديم عن ولادة الشمس ، كما أن اختيار الفنان للأشكال كان موفقا لإبراز تلك الفكرة ، من اختيار الطفل الواضع إصبعه في فمه (كعادة الفنان عند تصوير الطفل) ليرمز للشمس الوليدة ، كذلك اختياره للاه " ست " والذي له دور في حماية رب الشمس كما سنرى لاحقا ، كما لم يغفل عند اختيار المركب التي تستلزم للإبحار في البحر السماوي إلى مجاديف وضعها عند دفتها ، وقد ابرز البحر السماوي بالخطوط المتعرجة الرامزة للماء .

ولعل الصورة الأبدع هنا كما ترى الباحثة هي تصوير " نوت " محتضنة رب الشمس في أحشائها ، وهي تعلو الإله " شو " مباشرة ، وهو المشهد المتكرر في أسطورة نشأة الكون ، وكأنما حاول الفنان المصري أن يربط بين الأساطير ، أو ربما انه لا يتخيل وضع " شو " إلا أسفل " نوت " وكأنما هو وضع مقدس .

ولا نزال نتجول في حجرة التابوت الخاصة بالملك " رمسيس السادس"، لنشاهد على سقف الحجرة ، المشهد الجميل والذي يمثل الجزء الأخير من كتاب الليل شكل (١٠٢) .

ونشاهد في مواجهة ساقي " نوت " (مع ملاحظة تقدم القدم اليمنى عن اليسرى بخلاف المشهد السابق) ثلاث مجموعات من أعلى لأسفل .

المجموعة الأولى :

نشاهد جعران راقد فوق مذبح يرتكز فوق زحافة ، وعلى اليمين نرى جعران آخر صور أعلاه علامة السماء ، وأسفله نشاهد طفلا صغير واضعا إصبعه في فمه ، كما نشاهد أمامهم الإلهين " حوح " و قرينته " حوحت " يتعبدان لمجيء رب الشمس الوليد شكل (١٠٢ أ) .

أما المجموعة الثانية :

فتصور مركبتي الليل والنهار وبداخلهما بعض الرمز الإلهية ، وهما هنا يبحران فوق صفحات النهر الازلى " نون " وقد أوضحه الفنان بخطوطه المتعرجة ، وأمامهما نص يشرح المشهد (وكأنما أراد الفنان المصري أن يؤكد الفكرة ليست بالرمز فقط ، وإنما بالنص أيضا ، وهو ما لجأ إليه الفنان أحيانا عند تصوير بعض المشاهد الأسطورية) شكل (١٠٢ب) .

أما المجموعة الثالثة :

وهي بالقرب من قدم " نوت " ، ونرى الربتين " ايسة " و " نبت حت " تتبادلان قرص الشمس لنقل من الليل إلى النهار شكل (١٠٢ج) [1] .

---

(1) Piankoff- A.: Ibid - P.81.

مشهد آخر يصور حدث ولادة الشمس من " نوت " من العصور المتأخرة شكل (١٠٣) ، حيث " نوت " تعطي ميلاد الشمس و أشعتها تقع على Hathor الواقعة في دائرة الأفق [١] .

وبالتطرق إلى مشاهد أسطورية أخرى ، مستمدة من الروايات المختلفة المفسرة لمولد الشمس ، ومنها رواية مولد الشمس على هيئة عجل صغير ، وقد صورت تلك المشاهد على جدران مقابر ترجع إلى الدولة الحديثة في " دير المدينة " كذلك صورت على بعض البرديات التي ترجع إلى عصر الأسرة الحادية والعشرون.

ولعل أقدم الإشارات لتصوير رب الشمس في صورة العجل ، هو تصوير الملوك بهيئة العجل ، فقد نقشت العديد من تلك الصور ، ولعل أقدمها ما نقش على صلاية " نعرمر " ويظهر رمز العجل يهدم حصنا ، كما يظهر الملك على الوجه الآخر وقد تزين رداؤه بذيل ثور شكل (١٠٤) [٢] .

ومن المشاهد التي تصور عجل الشمس ، هذا المشهد الشهير بمقبرة " سن نجم Sen Nedjem " بدير المدينة شكل (١٠٥) ، والذي يصور الإله " رع حور اختى اتوم " كما يذكر النص المصاحب للمشهد فوقه قرص الشمس باللون الأحمر، ويتقدم منظر شجرتي الجميز الرامزتين إلى الأفق بينهما يظهر قرص الشمس باللون الأحمر ، الذي يعبر عن شروق الشمس كما جاء بمتون الأهرام فقد ربطت هذا الأمر باللون الأحمر [٣] ، ومن بين الشجرتين يخرج العجل الصغير الرامز للشمس الشرقية ، ولم يسجل على العجل أي اسم فهو ألوهية مجهولة.

وهناك مشهد آخر قريب الشبه بالمشهد السابق ، موجود بمقبرة " ارى نفر " بدير المدينة ، حيث نشاهد عجلا صغيرا يخرج من بين شجرتي الجميز (الرامزتين للأفق) قرص الشمس شكل (١٠٦) .

وبالتطرق إلى رواية أخرى لمولد الشمس ، وهي مولدها من خلال جسد الثعبان العملاق والرامز المرئي للانهائية في الكون ، نجد هذا المشهد من الساعة الثانية عشرة من " كتاب الامىدوات " شكل (١٠٧). لتدخل قبل الفجر مباشرة مركب الشمس بكل ما تحمله من آلهة وأعداد غفيرة من الموتى المباركين إلى ذيل الثعبان ، ليسافروا عبر عموده الفقري [٤] ، بدلا من جسد " نوت " لتخرج من فمه.

ومن المشاهد رائعة التصوير هذا المشهد المصور على بردية " حروين Herweben " من الأسرة الحادية و العشرين شكل (١٠٨) ، حيث نشاهد طفل

---

(1) E.A.Wallis Budge: " The Gods of the Egyptian-Studies in Egyptian Mythology " – Volume 2- Dover Publications- INC- New York- 1969 - P.101.

(٢) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٦٣ .

(٣) تامر احمد فؤاد الرشيدى : مرجع سابق - ص٩٩ .

(٤) اريك هور نونج : مرع سابق - ص ١٣١ .

الشمس (في الهيئة المعتادة للطفل وهو واضع إصبعه في فمه) داخل دائرة الأوروبورس Ouroboros وهو الثعبان الذي يعض ذيله ، ويرمز للتهديد والحماية في نفس الوقت ، ونراه يتكور حول رب الخليقة الذي يعود إلى طفولته داخل الدائرة .

كما نرى بالمشهد قرص الشمس على شكل علامة الأفق ، يشرق بين أسدى الأفق الرامزين للأمس والغد ، حيث يستقبل اله الشمس داخل ذراعي الآلهة " نوت " قبل أن تغوص مرة اخرى إلى الغرب ، والممثلة بهيئة راس بقرة تمثل بقرة الاله " حتحور " تمسك الافق بذيلها فى فمها لتشكل قرص الشمس ورمز اللانهائية والخلود [1] .

وتنقلنا الذراعان بالمشهد السابق إلى مشهد آخر تظهر به ذراعان أنثويان لربة مجهولة تبزغ من الجبل الغربي ، وتظهر الذراعان بوضع الاستقبال لقرص الشمس شكل (١٠٩) .

٢- المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من أسطورة رحلات رب الشمس في السماء والعالم الآخر :

احتلت المشاهد المصورة لرحلة رب الشمس عبر السماء والعالم الآخر مكانا بارزا على أسطح جدران المقابر الملكية ومقابر الأفراد والبرديات ، وقد رسمت تلك المشاهد صورة واضحة عن رحلات رب الشمس ، وقد استطاع الفنان المصري القديم من خلالها أن يبرز قدراته الفنية وقدرته على الخيال الرحب ، لينسج مجموعة من المشاهد تتميز بالدقة والجمال والإبداع .

وقد تعددت المشاهد التي تصور مركب رب الشمس ، منها هذا المشهد الذي صور به مركب الشمس ، حاملا رب الشمس بمفرده على متنه ، ونراه بدون مرافقين واكتفى بالإشارة إليهم بعلامة Sms والتي تعنى أتباع شكل (١١٠) .

وقد أولى الفنان المصري اهتماما خاصا بالرحلة المسائية لرب الشمس عبر العالم السفلى ، ربما لان رجال اللاهوت أنفسهم أولوها اهتماما مماثلا ، و لهذا نراها و قد احتلت مساحة كبيرة على جدران المقابر ، كما انتشرت مشاهد تلك الرحلة على صفحات العديد من الكتب الدينية والجنائزية خلال الدولة الحديث ، ومنها " كتاب الامىدوات " - " كتاب البوابات " – " كتاب الأرض" – " كتاب السماوات " – " كتاب الكهوف " ، والتي سيتم تناوله بشيء من التفصيل فيما بعد.

ومن المشاهد التي توضح رحلة رب الشمس الليلية ، ولكنها ليست عبر العالم السفلى ، وإنما عبر جسد التمساح النيلى ، باعتبار جسده العالم السفلى ، والذي قدسه المصريون باعتباره أقوى المخلوقات ، منها هذا المشهد من حجرة

---

(١) بحوث فى التربية الفنية والفنون : مرجع سابق - ص ٨ .

التابوت الحجري لـ " رمسيس التاسع " ، حيث تخرج من جسد التمساح في الصباح براس كبش [(١)] ، ويليها قرص الشمس بلونه الأحمر شكل (١١١) .

وكما سبق أن ذكرت الباحثة عن اتحاد " رع " و " أوزوريس " بنزول رب الشمس في العالم السفلى ، فها هي " انى " تحفظ صلاة يتوحد فيها " رع " مع " أوزوريس " : " سبحان أوزوريس ، رب الخلود ، الخير ، حورس الأفق (أى رع) ، متعدد الصور ، بهي الطلعة " [(٢)] ، كما تحفظ مقبرة " نفرتارى " بوادي الملوك أول مشهد من نوعه يمثل هذا الاتحاد شكل (١١٢)، حيث صورت مومياء تمثل " آمون " محنطا براس كبش ، يعلوه قرص الشمس وعلى جانبي الإله نرى الآلهة " إيزيس " والآلهة " نفتيس " ، كما يوجد سطران من الكتابة على جانبي الإله المحنط ، ويذكر السطر الأيمن : " رع يتحد مع أوزوريس " ، بينما يذكر السطر الأيسر " أوزوريس يتحد مع رع " [(٣)] .

ومن المشاهد التي تدل أيضا على هذا الاتحاد ، ما صور على بردية " تنتامون " ، حيث يمثل الإله المتحد من المومياء والكبش يقف في مركب الشمس ، تحرسه " إيزيس " و " نفتيس " ، و تضمنان له بالتميمتين " جد " و " عنخ " البقاء والحياة ، كما تحيط بالعلامة الهيروغليفية الدالة على النار ، بما يعنى أن حائط النار يحمي الشمس ، ومكان التقاء المجالين تحدده ذراعان تحيطان بقرص الشمس شكل (١١٣) .

وبالتطرق إلى مشهد آخر متكرر فوق كل مداخل مقابر الرعامسة ، منها مقبرة " رمسيس العاشر " شكل (١١٤) ، يمثل قرص الشمس بداخله اتوم وخبرى ، كما يظهر الفرعون ومعه " إيزيس " و " نفتيس " يعبدون اله الشمس، مما فيه إشارة للاتحاد السابق .

وكذلك فوق مدخل مقبرة " مرنبتاح " شكل (١١٥) ، ، يظهر اله الشمس كجعران (شمس الصباح) واله براس كبش (شمس المساء) ، وتحف به من الجانبين " إيزيس " و " نفتيس " المرتبطين بـ " أوزوريس " ، مما يدل على اتحاد اله الشمس مع " أوزوريس " ، مع ملاحظة تلوين قرص الشمس باللون الأصفر بدلا من الأحمر خلافا للمعتاد [(٤)] .

كما يتكرر المشهد السابق لمقبرة " سيبتاح " تحديدا على السقف ذي النجوم في الممر الثاني شكل (١١٦) ، حيث تحف كل من " إيزيس " من اليسار و " نفتيس " من اليمين كنائحتين ، حول قرص الشمس الأحمر وبه " با " اله الشمس كطائر له راس كبش .

---

(١) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٩٩ .
(٢) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٤٤ .
(٣) المرجع السابق - ص ١٧٩ - ١٨٠ .
(٤) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٩٨ .

وقبل التطرق للمشاهد الأسطورية المستمدة من الكتب الدينية والجنائزية ، والتي توضح رحلة رب الشمس عبر العالم السفلى ، تجدر الإشارة إلى تغير شكل المركب وطاقمها من المرافقين من إقليم لأخر للتماشي مع الطبيعة الجغرافية لمنطقة هذا الإقليم .

أ - المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من الرحلة المسائية لرب الشمس طبقا لكتاب الامىدوات :

ينقسم " كتاب الامىدوات " إلى اثني عشر جزءا تتطابق مع الساعات الاثنتى عشرة لليل [1] ، وكل قسم يبدأ بمقدمة تشير لاسم الإقليم أو الساعة واسم الربة المشرفة على الإقليم ، ثم يلي ذلك مشهد تصويري ينقسم إلى ثلاث صفوف :

الصف الأول يحتله رب الشمس بمركبه ، أما الصفان الثاني والثالث فيهما شرح التفاصيل والأحداث مع وصف الإقليم ، وتصوير الأرباب والربات القاطنين بالإقليم ، كذلك شرح لمراحل إعادة الولادة من خلال مرور رب الشمس من إقليم لأخر وساعة لأخرى ، وبتناول بعض تفاصيل من المشاهد المصورة للساعات الاثنتى عشرة لليل والتي صورت من خلال " كتاب الامىدوات " على جدران بعض المقابر الملكية ، تتضح رحلة رب الشمس المسائية طبقا لهذا الكتاب:

الساعة الأولى :

نشاهد في هذة الساعة أربعة صفوف (وهو ما تختلف به هذة الساعة عن الساعات الأخرى) شكل(١١٧) ، حيث يحتل الصف الثاني مركب الشمس المغطاة مقدمتها بحصيرة من البوص ، وهي مبحرة على صفحات الماء الازلى بأمواجه المتمثلة بالخطوط المتعرجة ، و بداخلها " اتوم " داخل ناووس معه الآلهة " سيا " و " حو " (المسئولان عن عملية الخلق) و " حتحور " و " حور".

ويتقدم المركب الربة " ماعت " ذات الريشة الطويلة في رباط رأسها ، ونراها في هذا المشهد وقد تضاعفت إلى " ماعت المزدوجة "[2] لتمثل العدالتين، ثم يليها ألوهية تحمل سكينا (ربما لأنها مسئولة عن معاقبة المذنبين)، ويليها " أوزير " حيث يقف مرحبا بقدوم مركب الشمس في مملكته .

وإذا ما انتقلنا للصف الثالث فنشاهد مركبا أخر به " خبرى " (شمس الصباح ، أما الصفان الأول والرابع فنشاهد بهما تسعة قرود في كل صف ، يقومون بالتسبيح لإله الشمس أثناء مروره في مركبه ، كما نشاهد تسعة آلهة واقفين بالصف الرابع وقد رفع كل واحد منهم يديه أثناء مرور الإله في مركبه،

---

(١) المرجع السابق - ص ١٠٤ .

(٢) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ٩٥ .

وهم الصورة المقابلة للآلهة التسعة في الضفة المقابلة [١] في الصف الأول ، كما نشاهد بعد القردة بالصف الرابع اثنتي عشرة حية ، وقد رفعت كل واحدة رأسها وهي تلفظ حمما ملتهبة من فمها ، لتنير الطريق لإله الشمس .

الساعة الثانية :

تظهر الساعة الثانية مصورة على جدران الملك مقبرة " امنحتب الثاني" بوادي الملوك شكل (١١٨) .

تحتوى تلك الساعة على ثلاثة صفوف ، نرى مركب الشمس بالقطاع الأوسط مزدانة بزهرة اللوتس في مقدمتها ومؤخرتها ، تبحر أمام الحقول الخصيبة في العالم الأخر ، تصحبها مجموعة من المراكب لبعض الأرباب الذين يصحبون رب الشمس .

كما توجد أمام مركب الإله مركبا اصغر حجما به اله القمح " نبر " [٢]، والثانية تحمل تمساحا ، والثالثة عليها شعار " حتحور " أما الرابعة تحمل علامة القمر ، أما الصف الثالث فيحتوى على آلهة يقدمون النباتات إلى الإله " رع " وأتباعه [٣] .

وتجدر الإشارة إلى إبحار السفن في خضم مائي هائل ، ويتولى مهمة تسيير المركب رجال ممسكون بالمجاديف ، وهم يغمسونها تباعا في الماء ، ولكنهم لا يظهرون أبدا فوق القارب ولكنهم دائما أمامه [٤] .

الساعة الثالثة :

توجد مصورة في قاعة التابوت الحجري من مقبرة " سيتي الأول " بوادي الملوك ، وتحتوى على ثلاث صفوف ، وبعرض تفصيل منها شكل (١١٩).

نشاهد العديد من الآلهة الذين خلقهم " رع " لحماية " أوزيريس " ولمنع الأرواح الشريرة من دخول تلك المنطقة ، ومنها ما نشاهده في نهاية الصف الأول حيث نرى كبش كبير ذو قرون أفقية ، ومعه سكين في مقدمته واسمه " الذي يقتل أعدائه " ، ثم يليه " أنوبيس " طيبة ، ثم إلها راكضا على الأرض [٥].

أما القطاع الأوسط فيظهر به مركبان (أما في المشهد الكلى للساعة فهم ثلاث مراكب تتقدم مركب الشمس) يسارا مركب الربة " باخت " والمزينة براسي أسد على الدفة و المؤخرة ، أما يمينا مركب القرد براسي قرد على الدفة والمؤخرة ، وهما ينقلان الملاحين المقدسين ، كما توجد بكل قارب جثة منتصبة ،

---

(١) المرجع السابق - ص ١٨١ .

(٢) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٨٢ .

(٣) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٨٧ .

(٤) المرجع السابق - ص ١١٥ .

(٥) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٨٢ .

اليسرى تدعى " تلك التي تبصق النار من عينها " ، واليمنى تدعى " تلك التي تنفث النار من وجهها " [١] .

الساعة الرابعة :

توجد مصورة على جدران مقبرة " تحتمس الثالث " بوادي الملوك شكل (١٢٠).

تتميز تلك الساعة بالممرات المتعرجة ذات الأبواب والمتاريس ، والمشهد يميزه طريق رملي متعرج موصد بالأبواب التي تعترض المجرى المائي ، لذلك تتحول مركب الشمس إلى حية [٢] ذات راسين عند المقدمة والمؤخرة لتزحف فوق رمال إقليم " سوكر " الوعرة ، والتي يتعين على رب الشمس المرور منها ، مع ملاحظة أن هذة الساعة خالية من السكان ، ولا يوجد بها إلا الآلهة [٣]، وحشود من الثعابين بعضها له أجنحة شكل (١٢٠ أ)[٤].

ولا نزال في مقبرة " تحتمس الثالث " بوادي الملوك ، والمحتوية كذلك على تفاصيل من **الساعة الخامسة** شكل (١٢١) :

والمشهد يمثل الكهف السري للإله " سوكر " ، والذي يتعين على رب الشمس أن يعبر فوقه ، وهو مكان بيضاوي ضخم ، يحرسه رب الأرض " اكر Aker " في شكل أبى هول ثنائي ، وهو مغلق براس " إيزيس " من أعلى ، وفي هذا الكهف المحفوف بالمخاطر نشاهد الإله " سكر " ذا راس الصقر ممسكا بثعبان مجنح له عدة رؤوس كشذرة من الفوضى [٥] .

ومن خلال مقبرة " سيتي الأول " بوادي الملوك نستطيع الإطلاع على تفاصيل من **الساعة السادسة** شكل (١٢٢):

ويصور المشهد ثلاثة من القبور المقدسة ، يحتوى كل قبر على العلامات الهيروغليفية الدالة على الأجزاء المدفونة لجعران الشمس تحت الأرض ، وهي بالترتيب الرأس والجناح و القوائم الخلفية للجعران ، كما يحرس كل قبر ثعبان ذو الرؤوس الخمسة والمسمى " عشاحرو " أي ذو الوجوه العديدة [٦] .

كما يصور المشهد جسد الشمس راقدا على الأرض متخذا جسد " خبرى " [٧] براس جعران واضعا إصبعه في فمه .

---

(١) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٩١ .
(٢) المرجع السابق - ص ٢٨٧ .
(٣) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٨٣ .
(٤) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١١٥ .
(٥) المرجع السابق - ص ١١٥ - ٢٨٨ .
(٦) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٨٣ .
(٧) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٨٨ .

الساعة السابعة :

توجد مصورة في مقبرة " امنحتب الثاني " شكل (١٢٣) ، وكذلك في مقبرة خليفته " تحتمس الثالث شكل(١٢٤) بوادى الملوك .

ولا يختلف المشهدان في أي من التفاصيل ، حيث نشاهد بالصف العلوي الإله " أوزيريس " جالسا على العرش ، ونراه يشرف على عقاب الأعداء تحيط به الحية " محش " شكل (١٢٣أ) ، وتتم معاقبة الأعداء بواسطة اله له أذن .

أما الصف الأوسط نرى مركب الشمس تنتهي مقدمته ومؤخرته بزهرة اللوتس وبداخله رب الشمس محاط بالثعبان " محن " لحمايته ، والمركب تبحر في المياة الضحلة أمام جدار راسي ، كما نرى " إيزيس " تقف في مقدمة المركب، تمد يدها لترتل تعاويذها السحرية نحو الثعبان " أبو فيس" أو " عبب" الزاحف على الشاطىء الرملي أمام المركب ، كما نشاهد عدة آلهة تحاول مساعدتها لشل حركته بالحبال ، وكذلك بتقطيع جسده بواسطة السكاكين .

وعلى جدران مقبرة " سيتي الأول " بوادي الملوك نشاهد تفاصيل من **الساعة الثامنة** شكل (١٢٥) .

ويبدو في السجل الأعلى قارب رب الشمس وقد تم شده بواسطة الحبال، كما انتهت مقدمته ومؤخرته بزهرة اللوتس ، ونراه يبحر بالمياة الضحلة ، وبه الإله ذو راس الكبش و تحميه متحلقة عليه الحية " محن " لحمايته ، أما بالأسفل نشاهد احد الكهوف العشرة مغلق بالأبواب الحمراء وتسمع عبره الصرخة البعيدة الغريبة (١) .

الساعة العاشرة :

توجد مصورة في مقبرة " امنحتب الثاني " بوادي الملوك شكل (١٢٦) .

ونشاهد بالصف الأوسط مركب الشمس و قد انتهت مقدمتها و مؤخرتها بزهرة اللوتس ، كما نشاهد موكبا من الآلهة مسلحين بالرماح و السهام لحماية رب الشمس في مركبه من أعدائه .

أما بالصف الأخير نشاهد مستطيلا مائيا كبيرا ، وهو عبارة عن المحيط الأولى " نون " وبداخله الموتى الأبرار، الذين اندفعوا بفعل تيار مياه " نون " ليغوصوا فيها ، ثم يأمر " حورس " الموجود يسارا مستندا على عصاه، فيخرجوا إلى البر حيث يمنحون وجودا مباركا بالغم من عدم تحنيطهم ليتوحدوا مع أرواحهم (٢) ، أما الربات الأربع وعلى رؤوسهم الحيات فوظيفتهن إنارة الطريق أمام رب الشمس ليصل إلى البوابة الشرقية .

أما في حجرة دفن " امنحتب الثاني " بوادي الملوك نشاهد **الساعة الثانية عشرة** شكل (١٢٧).

---

(١) المرجع السابق - ص ٢٩١ .

(٢) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٨٤ - ٣١٦ .

المشهد عبارة عن ثلاثة صفوف ، يحتوى الصفان الأول والثالث على آلهة رافعين أيديهم إلى أعلى يتعبدون لإله الشمس (والآلهة بالصف الثالث هم أشكال للإله " أوزيريس " (١)) ، كما يوجد ربات مصاحبات للإله تحمل كل واحدة منهن حية على كتفها ، لتصد الأنفس النارية لهذة الحيات الثعبان " ابوفيس " عند البوابة الشرقية للأفق ، التي يجتازها رب الشمس بعد أن يغادر الأعماق ، عن طريق عبوره لجسد الثعبان العملاق الموجود بالصف الأوسط من المشهد ، حيث تعبر مركب الشمس ومرافقيه عبر عموده الفقري ، ثم يتسلق كجعران على ذراعي الإله " شو " إلى السماء (٢) .

ويتبين من هذة الساعة أن حد العالم الأخر منحنى كالشكل البيضاوي ، حيث يستقر الجعران فولادة خبرى تمت بالقرب من نهاية هذا الكهف البيضاوي، ويشهد الحدث الجليل كل من " نون " و " نونت " ، " حوح " و " حوحت " كما يشير النص (٣) ، أما الجثة " يوف " لم تعد لها دور فنراها ملقاة بجوار الحائط (٤) .

ب - المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من الرحلة المسائية لرب الشمس طبقا لكتاب البوابات :

يستخدم " كتاب البوابات " في تقسيم الاثنتى عشرة ساعة لرحلة الشمس الليلية ، وأقسام الساعات تأخذ شكل البوابات ذات الفتحات الدفاعية يحرس كل فتحة ثعبان لا يفتح المتراس إلا لسفينة الشمس ، ولهذا تظل الأبواب موصدة في وجه القوى المعادية .

وينقسم كل مشهد من " كتاب البوابات " إلى ثلاثة صفوف ، تحتل مركب الشمس الصف الأوسط منها ، حيث يقف رب الشمس داخل مقصورته ، ويحيط به الثعبان " محن " ، مع ملاحظة أن المرافقين لرب الشمس في " كتاب البوابات" قد قل عددهم ، فوصل أحيانا إلى اثنين هما " سيا " في المقدمة و " حكا " في المؤخرة .

كما أن مركب الشمس في هذا الكتاب لا تبحر بواسطة المجاديف ، كما كان الحال في " كتاب الامىدوات " ، فمنطقة كل ساعة بها أربعة من البشر يجرون المركب بالحبل من اجل البشرية ، ويساعدون حيث لا جدوى من المجاديف (٥) .

---

(١) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٨٥ .

(٢) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٤٨ - ٣٠١ .

(3) Binder- Sausanne: "The Hereafter Ancient Egyptian Beliefs with Special Reference to The Amdwat" – Prism Archaeological Series 6- Egyptian Art Principles and Themes in Wall Scenes – Egypt – 2000 – P. 258.

(٤) عريان لبيب حنا : مرجع سابق - ص ١٨٥ .

(٥) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١١٤ .

ويظهر هؤلاء الأربع من خلال عرض لتفاصيل من **الساعة الثانية** والمصورة في مقبرة " حور محب " شكل (١٢٨) .

حيث نشاهد مركب الشمس بطاقمها المكون من " سيا " و " حكا " ، وكذلك ملاحيها الذين يسحبونها ، وإلى الأسفل نشاهد " اتوم " مع الأشخاص المنهكين أو المرهقين الأربعة ، و نراهم قابعين أمام " اتوم " يحدقون في مختلف الاتجاهات ، ومن المحتمل أن يكونوا رمزا للاتجاهات الأربع [1] .

ولا يوجد اختلاف كبير بين شكل المركب المصورة بالساعة الثانية عنه في **الساعة الثالثة** ، والمصورة في غرفة الدفن بمقبرة "سيتي الأول" شكل (١٢٩).

فنشاهد " رع " بداخل مركبه مارا أمام صف من الهياكل ، التي تحتوى على مومياوات قائمة (و هو وضع استثنائي نتيجة لأمر " رع ") ، وقد أحاط مركب الشمس الحية " محن Mehen " الحامية ، كما تصحبه " سيا " و " حكا"، أما بالأسفل يوجد " اتوم " ينحني على عصاه ليطرد الثعبان " ابافيس " المتعدد اللفات بعيدا عن " رع " [2] .

أما في مقبرة "رمسيس الأول" توجد **الساعة الرابعة** مصورة شكل (١٣٠).

يصور بالصف الأعلى مومياوات في توابيت مظلمة (دلالة على أنها لم تستيقظ بعد من رقدة الموت على يد اله الشمس) ، أما بالأسفل نشاهد الثعبان اللانهائي اللفات (وتمثل كل لفة ساعة لا تلبث أن تختفي ثم تتشكل من جديد) ، ويمثل هذا الثعبان لانهائية الزمن ، كما تقف ربات على بحرهن رامزين للساعات الاثنتى عشرة لليل ، كما نلاحظ أن البحر يرمز إليه جزئيا بالموج ، وجزئيا باللون الأسود [3]

أما مقبرة " رمسيس السادس " على تفاصيل **الساعة التاسعة** شكل (١٣١).

يحوى المشهد منظرا لتاليه الغرقى (وهو ما يماثل ما جاء بالساعة العاشرة من كتاب الامىدوات) ، أما الصف الأعلى نشاهد به أرواح على هيئة طيور ، وهم رافعون أيديهم إلى أعلى يتعبدون لإله الشمس ، وإلى الأسفل نشاهد حية نافثة للنار [4] توجه انفاثها الحارقة للخطاة .

تحتوى القاعة العلوية ذات الأعمدة من مقبرة " رمسيس السادس " المشهد الختامي من " كتاب البوابات " شكل (١٣٢) ، كما يتكرر ذات

---

(١) المرجع السابق - ص ١١٠ - ٢٨٨ .
(٢) المرجع السابق - ص ٣١٤ .
(٣) المرجع السابق – ص ٢٩٠ .
(٤) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣١٧ .

المشهد ثانية على التابوت المنحوت من المرمر لـ " سيتى الأول " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة شكل (١٣٣) .

نشاهد بالمشهد مركب الشمس في شكلها المبكر عند الفجر كجعران مزود بطاقم مقدس من الملاحين ، ترفعها ذراعا " نون " من أعماق المياة الأزلية إلى السماء ، كما نشاهد آلهة السماء " نوت " وهي تنحني لأعلى لتتلقى قرص الشمس (١) ، وهي واقفة فوق راس " أوزير " الذي التف جسده على هيئة دائرة تحيط بالعالم السفلى .

جـ - المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من الرحلة المسائية لرب الشمس طبقا لكتاب الأرض :

يعد " كتاب الأرض " كمثله من الكتب السابقة ، مصدرا لتصوير الرحلة المسائية لرب الشمس ، وتتعدد المشاهد التي تصور هذة الرحلة .

من هذة المشاهد ما صور على جدران غرفة التابوت الحجري بمقبرة " رمسيس السادس " بوادي الملوك شكل (١٣٤) والشكل يمثل الحائط الأيمن من غرفة التابوت ، حاملا صورا و نصوصا من " كتاب الأرض " .

و شكل (١٣٤أ) يوضح بشيء من التفصيل عدة مشاهد مصورة لرحلة رب الشمس الليلية ، نبدأ بأجمل تفصيل من هذا المشهد شكل (١٣٤ب) ، حيث يمثل هذا المشهد شروق وغروب الشمس فوق جسد " اكر " الأسد المزدوج ، حيث يرمز الأسد على اليمين إلى جبل الغرب (رامزا للامس) ، بينما يرمز الأسد على اليسار إلى جبل الشرق (رامزا لليوم) ، بينهما ذراعي " نون " مرفوعتين من الأعماق لأعلى تحمل قرص الشمس .

وعلى يمين ذراعي " نون " صورت ثلاث مومياوات ، يتقدمها الإله " تاتنن " اله أعماق الأرض ، والذي يستقبل مركب اليمين وهي على وشك النزول إلى الأعماق (في بداية رحلتها المسائية) ، ويتوسط هذة المركب المغطى مقدمتها بحصيرة فوقها طفل ، الإله " خبرى " براس الكبش ، كما نشاهد طائري " با رب الشمس " يمينا ويسارا ، يتعبدون له .

وبعد نزول مركب الشمس إلى الأعماق ، يستقبل " نون " اله المياة الأولية مركب اليسار وقد غطيت مقدمتها بحصيرة من البوص ، كما حط عليها الطائر المبشر بقدوم رب الشمس ، لتبدأ الرحلة النهارية . فترفع ذراعي " نون" الشمس من أعماق الأرض ، وارتفاع قرص الشمس تتولاه الذراعان في أعلى يمين الصورة (٢) .

ويوضح الشكل (١٣٤ج) مركب الشمس، و بداخلها " اتوم " و " خبرى " و " حور " ، ويقوم سبعة أرواح على هيئة طيور رافعين أذرعهم لأعلى بسحب مركب الأمس ، ويسبق هذا المشهد ، مشهد نزول مركب الشمس إلى الأعماق.

---

(١) المرجع السابق - ص ٣١٤ .
(٢) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٩٣ .

بينما يوضح الشكل (١٣٤د) كيف تم سحب مركب الشمس ، وذلك بواسطة أربع عشرة حية كوبرا برءوس بشرية ، وتظهر بالمشهد رافعة كل واحدة منهن ذراعاها ليتم امرار الحبل بينهن .

وباستعراض مشهد آخر يمثل استقرار مركب الشمس على جسد " اكر " الشكل (١٣٤هـ) ، نشاهد عند مخلبي " اكر " يقف إلها متعبدا يمينا ويسارا ، ويمثل الإله على اليمين " حور " براس عجل ، وفي وسط المركب يقف " اتوم " براس كبش بين " خبرى " و " حور " ، كما تقف حيتان فوق مقدمة المركب ، والتي انتهت هي والمؤخرة بزهرة اللوتس .

وتقوم هذة المرة اثنتي عشرة ربة بسحب مركب الشمس في الشكل السابق بواسطة الحبل محضرين معهم الشمس شكل (١٣٤و) .

كما يظهر من خلال المشاهد المصورة من " كتاب الأرض " مشهد آخر يمثل تجديد الشمس شكل (١٣٤ز) ، فنشاهد مركب الشمس في الجزء الأعلى على اليمين ، وبها الإله ذو راس الكبش " اتوم " وطائره على شكل " بل " ، كما تحتوى المركب على احد الأرباب يتعبد لرب الشمس ، كما نشاهد أربع عشرة إلها برءوس الكباش وقرص الشمس أمام مركب الشمس .

أما بالصف الأسفل نشاهد داخل شكل شبه مثلث يحيط به ثعبان ضخم من الخارج ، يظهر الإله الخلاق منتصب القضيب ، وقد وصف بأنه " هو الذي يخفى الساعات " ، ومتصل قضيبه بربات الساعات بخطوط من النقط تنطلق منه لتلد الشمس من جديد ، حيث يمسكونها كأقراص حمراء صغيرة ، وعلامات الطفل و النار تحت القضيب تشير كذلك إلى تجدد الشمس (١) .

كما جاء تصوير مشهد آخر يمثل تجدد الساعات من " الإله الذي يخفى الساعات " ، وهو مشهد رمزي في حجرة التابوت الحجري بمقبرة " تاوسرت " بوادي الملوك ، ويظهر المشهد الإله الخلاق يحيط به الثعبان العملاق ، والساعات مبينة على الجانبين في شكل الهات و نجوم (٢) ، كما يظهر طفل الشمس علامة على إعادة مولدها شكل (١٣٥).

د - المشاهد الأسطورية المصورة من الرحلة المسائية لرب الشمس طبقا لكتب السماوات :

توضح كتب السماوات أو كتابي الليل والنهار مسيرة الشمس في النهار والليل ، وهي مبينة على أسقف القبور الملكية في أواخر عصر الرعامسة بسلسلة من المشاهد المصورة، والتي توضح رحلتي الليل والنهار لرب الشمس.

فتم تسجيل كتابي الليل والنهار في المنطقة الواقعة مابين ذراعي وساقي " نوت " ، وقد قسمت تلك المنطقة إلى صفوف أفقية تحتوى على خطوطا راسية ، قسمت إلى مستطيلات تمثل إحدى عشرة ساعة أو بوابة .

---

(١) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٠٠ .

(2) Hornung -E. :Op. Cit. – P.85.

فصورت " نوت " بجسد ممتد ليمثل قبة السماء ، طافيا فوق أمواج الأولية الأزلية على سقف حجرة التابوت الحجري بمقبرة " رمسيس السادس " ، كإطار لكتابي الليل والنهار ، ويبدو فيها " نوت " على وشك ابتلاع الشمس شكل (١٣٦) لتخرج من بين فخذها في الصباح.

وتحتوى غرفة التابوت الحجري بمقبرة " رمسيس التاسع " على النسخة المختصرة من كتاب الليل والنهار شكل (١٣٧)، ويظهر بالمشهد مركب الشمس وقد تم سحبها بواسطة أربع حيوانات (من فصيلة ابن أوى) وهم أرواح الغرب ، وخلفهم بعض الأرباب ، يقومون بسحب المركب ويرمزون إلى النجوم الخالدة التي لا تغيب (١) .

وبالتطرق لمشهد آخر مصور على سقف حجرة التابوت بمقبرة " رمسيس السادس " شكل (١٣٨) والذي يمثل الساعة الثانية عشرة ليلا ، فنشاهد الإلهان " حوح " و حوحت " أمام فرج آلهة السماء تساعدان في مولد الطفل الشمس (٢) ، ويظهر به نفس حيوانات ابن أوى الأربع ، وهم يسحبون مركب الشمس ، أما المركب ذاته فلم يختلف عن المركب بالمشهد السابق بمقدمته التي غطت بحيرة البوص ، وقد صور فوقها طفل الشمس رامزا للشمس الوليدة (وهو ما اختلف فقط عن المشهد السابق ، حيث صور طائرا بدلا من الطفل ، كذلك الأرباب الذين يسحبون المركب نجدهم أسفلها بخلاف المشهد السابق هم خلف حيوانات ابن أوى و أمام مركب الشمس) ، و بداخل مركب الشمس يقف " اتوم " داخل ناووس يحيط به الثعبان " محن " لحمايته ، و أمامه ربة توجه له علامة عنخ .

أما الجزء الأمامي من المركب فيحتوى على سلة محتوية على بعض الشعارات الإلهية ، وعيدان من نبات البردي ، يحط عليها طائران .

أما الساعة الثانية عشرة نهارا فمصورة على سقف حجرة تابوت " رمسيس السادس " شكل (١٣٩) ، حيث تمثل الساعة التي يستريح فيها رب الشمس في الغرب ، ويستعد لابتلاعه بواسطة " نوت " .

هذا ولم تقتصر فكرة شروق وغروب الشمس فقط على التنقل بمركب الشمس ، فهناك مشاهد مصورة تمثل هذة الأفكار منها هذا المشهد المصور على جدران إحدى المقابر بدير المدينة والذي يمثل الشروق شكل (١٤٠) ، وتصور بالمشهد ذراعان على اليمين لألوهية ، ترفع قرص الشمس عند الشروق ، وذراعان أنثويان يسارا تظهران من الجبل الغربي ، حاملة علامة الحماية ، أما قرص الشمس فيستقر على علامة فوق عمود أوزير ، الذي تخرج منه ذراع

---

(1) Piankoff- A.: " The Tomb of Ramsses VI" USA – 1954 -P.402.

(٢) اريك هور نونج : مرجع سابق – ص ٢٩٣ .

تحيي ولادة الشمس ، كما تظهر أنثى الأسد على اليمين رمزا لـ " تفنوت " الغد أو الشرق .

وبالفصل السابع من " كتاب الموتى شكل(١٤١) يظهر أسدى الأفق " شو " و " تفنوت " ويمثلان الجبلين الغربي والشرقي الرامزين إلى الأمس والغد، كما يظهران بمشهد آخر شكل (١٤٢) .

وعلى احد التوابيت شكل (١٤٣) ، يظهر شروق الشمس ، من خلال استقرار مركب الشمس على جسد " نوت " ، ويشهد الحدث كل من القردة وبقرة السماء [(١)] ، كما يظهر كذلك من خلال تصوير " نون " رافعا مركب الشمس [(٢)] ، ويشهد الشروق القردة التي تتعبد للشمس أو ربما هما نجمان من نجوم الصباح [(٣)] شكل (١٤٤) .

مشهد آخر يصور الشروق ورد في بردية المدعو " نس باوتى - تاوى" شكل (١٤٥) ، حيث تظهر البقرة " حتحور " ربة الغرب ، خارجا منها " نون " رافعا قرص الشمس لأعلى ليصعد للسماء .

هـ - المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من الرحلة المسائية لرب الشمس طبقا لكتاب الكهوف :

بداية قبل عرض المشاهد الأسطورية المصورة التي تناولت هذة الرحلة المسائية طبقا لـ " كتاب الكهوف " ، تجدر الإشارة إلى أن تلك الرحلة اتخذت شكلا مغايرا ، فلم يصور مركب الشمس كما كان الحال في الكتب السابقة ، بل اقتصر التصوير على رب الشمس " اتوم " متخذا راس كبش أو كمجرد قرص الشمس البسيط [(٤)] .

وباستعراض تفصيل رحلة الشمس طبقا لـ " كتاب الكهوف " والمصور في السرداب الثاني من مقبرة " رمسيس السادس " بوادي الملوك شكل (١٤٦) ، حيث يصور رب الشمس براس الكبش ، أثناء مروره على مقابر وتوابيت الموتى، الذين يستيقظون بصوته الخلاق ونوره المضيء [(٥)].

ومن المشاهد التي توضح هذة الرحلة المسائية ، هذا المشهد المصور على جدران مقبرة " رمسيس السادس " بوادي الملوك شكل (١٤٧) ، حيث صور اله الشمس مسافرا على يدي الربة " نوت " في صورة قرص الشمس على يدها اليسرى ، وصورة اله ذي راس كبش على يدها اليمنى .

---

(1) R.T.Rundle Clark: " Myth and Symbol in Ancient Egypt" - Thames & Hudson- London- first paperback edition- 1978- P.240.

(2) Ibid- P. 223.

(٣) رندل كلارك : مرجع سابق – ص ١٠ .

(٤) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١١٦ .

(5) Hornung -E.: Op. Cit.- P. 77.

و ما بين جسد " نوت " و الثعابين ذوى الرءوس البشرية المنتصبة القامة ، هي صورة تشير إلى مجرى الشمس (١) ، كما نشاهد أسفل الذراع الأيمن للربة " نوت " أربعة تماسيح باتجاة راسي ترمز لأعداء رب الشمس ، وكل تمساح يلازمه شكل من أشكال الشمس المختلفة ، أما على الجانب الآخر من أسفل فتوجد ذراعين (ربما هما ذراعا " نن ") يعلوهما الشمس الوليدة بهيئة طفل واضعا إصبعه في فمه ، ثم تليها هيئة " اتوم " ، ثم هيئة الكبش ، ثم هيئة الجعران " خبرى " .

كما يصور المنظر الختامي في " كتاب الكهوف " والمصور بمقبرتي الملكة " تاوسرت " شكل (١٤٨) ، والملك " مرنبتاح " شكل (١٤٩)، رحلة الشمس المسائية ، إذ تبدو كما في المشهدان تحركها ذراعان وقد اتخذت ثلاث أشكال ، أولها شكل الطفل ، ثم جعران براس كبش ، وثالثهما كقرص ، كما نشاهد طريق الشمس داخل محاق اسود و أمواج زرقاء والتي تصور المياة الأولية الزرقاء في مثلثات مفردة على الجانبين ، كما نشاهد الموتى وهم يتعبدون لرب الشمس ومعهم الأرواح في شكل الطيور (رمز البا) ، وخلفهم ظلالهم على هيئة مراوح من ريش النعام ، وهي راكعة في صلاة أمام اله الشمس الذاهب في طريقه الليلي إلى مناطق الظلام السرمدي الذي تنيره جزئيا النجوم ، كما يظهر بالمشهدين نسر ذو راس الكبش ، يغطي جناحاه كل عرض الحائط ، وهو يمثل اله الشمس في النهار والليل (٢) ، ويزيد على ما سبق في شكل (١٤٨أ) إلى لأسفل يسارا ، نجد مركب الشمس واله الأرض " اكر " أبى الهول المزدوج .

مشهد آخر يصور المنظر الختامي من " كتاب الكهوف " في القاعة العلوية ذات الأعمدة لمقبرة " رمسيس السادس " بوادي الملوك شكل (١٥٠) ، حيث صور قرص الشمس وقد انبثق من حدود العالم السفلى إلى اليسار ، ليعاد ميلاده كطفل وجعران (٣) .

ثالثا : المشاهد الأسطورية المصورة المستمدة من الأسطورة الأوزيرية :

تنوعت المشاهد التي تصور الأسطورة الأوزيرية بكل أحداثها ، وتعد مناظر المقاصير الأوزيرية الست أعلى معبد " دندرة " من أهم المصادر التي وردت بها مشاهد تصور أحداث ترتبط بهذة الأسطورة في العصر المتأخر ،

(١) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٨٩ .
(٢) المرجع السابق - ص ١٣٣ - ١٤٣ - ٢٩٧ .
(٣) المرجع السابق - ص ٣٠١ .

ورغم كون تلك المشاهد نقلت عن مشاهد أخرى لعصور أقدم إلا أنها امتازت بتفصيلات جديدة لم تظهر في العصور القديمة (١) .

ويمكن عرض المشاهد المصورة و المستمدة من الأسطورة الأوزيرية من خلال تقسيمها إلى مشاهد مرتبطة بشخصيات الأسطورة ذاتها منها " أوزير" ورمزه للبعث والحياة والنماء وأخرى مرتبطة بـ " إيزيس " ورمزها للأمومة، كذلك مشاهد تقص أحداث الأسطورة ذاتها من إحياء " أوزير " بمساعدة ورعاية " إيزيس " وإنجابها " حور " ومشاهد تصور ولادة " حور " وانتصاره على " ست "، وأخيرا مشاهد مرتبطة ببعض الطقوس التي ارتبطت بتلك الأسطورة.

١ ـ المشاهد الأسطورية التي تصور بعض شخصيات الأسطورة أو ترمز لها:

احتل " أوزير " مكانة كبيرة ظهرت من خلال تصويره على جدران المعابد أو المقابر أو التوابيت ، باعتباره القوة الدافعة للمياة حين يأتي الفيضان لتكتسب الحقول خضرتها ، فكان ارتباطه الشديد بنمو النباتات والتي رمزت للبعث محركا لتصويره في مشاهد كثر كمومياء ينمو على جسدها النباتات . منها مشهد صور على تابوت يعود عهدة إلى الأسرة الحادية والعشرين والمحفوظ بمتحف Fitzwilliam كمبريدج شكل (١٥١)، ويصور المشهد نمو سنابل القمح من جسد " أوزير " تحت قرص الشمس الذي تمسك به ذراعان وفوق هذا أسدا اكر ومركب الشمس . ويوضح شكل (١٥١أ) تفصيل المشهد ، كما تشير أبيات الشعر المصورة على التابوت على هذا الوصف حيث تذكر :

مزدهرة هي حقول العالم الآخر
حين يشرق رع فوق جسد أوزيريس
عندما يشرق تظهر النباتات (٢) .

وهذة المشاهد تشير إلى عادة اتبعها المصري القديم ابتداءا من الأسرة الثامنة عشرة عند دفن موتاه بوضع تماثيل من الطين صغيرة الحجم تسمى " أوزير القمح أو قوالب القمح الأوزيرية " على هيئة مومياء " أوزير " مخلوط بها حبوب قمح ، وكانت ترطب بالماء فتنبت و تنمو عيدان القمح لترمز لبعث " أوزير ".

وكان أيضا نتيجة للارتباط الشديد بين " أوزير " وبين النباتات ونموها أن ظهر في العيد من المشاهد في المدافن الملكية وقد تلون وجهه و يداه – وهي الأجزاء الوحيدة المرئية من جسده - بلون اخضر في إشارة واضحة لهذا الارتباط

---

(1) Cauville- Sylvie: " Le Temple de Dendera- Guide Archeologique "- Imprimerie de L'Institut Francais D'Archeologie Orientale -T.xii- 1997- P. 68

(١) اريك هور نونج ; مرجع سابق - ص ١٦٣- ١٦٤ .

، لدلالة على خضرته وتغلبه على الموت ، وفي مناظر أخرى تبدو بشرته سوداء دلالة على عالم الموت الداكن (١) .

وتجدر الإشارة إلى أن " أوزير " قد اتخذ - إضافة للون بشرته الأخضر – هيئة معتادة حيث يلتف بعباءة بيضاء ناصعة تمثل الجسد المقدس المقطوع الأطراف ويأخذ شكل المومياء بدون أي إشارة إلى عملية التحنيط ، كما تتعامد ذراعاه على صدره و هما ممسكتان برمز الملكية " السوط والمحجن، وعلى رأسه التاج الأبيض الطويل الذي أضيفت إليه في الدولة الحديثة ريشتا نعام على الجانبين وعناصر أخرى ، منها ما صور على جدران الغرفة الملحقة بمقبرة " حور محب " شكل (١٥٢) ، حيث يقدم " حور محب " جرتين من النبيذ إلى " أوزير " (سيد الغرب و سيد الأبدية) ، ونلاحظ " أوزير " ببشرة خضراء ويرتدى التاج الأبيض بريشتي نعام ويمسك في يديه دلائل سيطرته على مملكة الموتى (٢) .

مشهد آخر على الحائط الخلفي للقاعة العلوية ذات الأعمدة في مقبرة " سيتي الأول " يبدو فيه " أوزير " جالسا على العرش – ببشرة خضراء - وخلفه تقف " حتحور " بصفتها ربة الغرب وهما يستقبلان الملك في صحبة " حورس " ذو راس الصقر يحمل على رأسه التاج المزدوج ، ويحمل كل من " أوزير " و " سيتي " عصا الراعي والمذبة كرمز للسيادة و الحكم بينما "حور" و " حتحور " يمسكان بـ " العنخ " رمز الحياة ، كما تظهر علامة " العنخ " على قاعدة العرش بالتبادل مع رمزي الاستقرار " جد " والرخاء " واس " ، وبأعلى المشهد نلاحظ قرص الشمس المجنحة بارزا يحوى شريطا من حيات الصل تحملن أقراص الشمس ، ويمثل شكل (١٥٣) المشهد الذي نسخه " جيمس برتون " عن الأصل .

وتحوى مقبرة " تاوسرت " مشهدا آخر يمثل " أوزير " جالسا على العرش في المقصورة مرتديا تاج " الأتف atef " الذي تنبثق منه حيات الصل الحامية حاملة أقراص الشمس ، وبالإضافة إلى ثوبه الأبيض المعتاد يرتدى حرملة حمراء وصدرية مشغولة بالمجوهرات ، ولون بشرته اخضر كالمعتاد ويقف أمامه " أبناء حور " الأربعة فوق زهرة اللوتس وهم : امستى ، حابى ، دواموت اف ، قبح سنواف ، وخلفه على الحائط تقف " إيزيس" تتبعها " نفتيس" والمقصورة تعلوها العلامة الهيروغليفية الدالة على الغرب تمسك بصولجانين يحيط بهما اثنان من بنى أوى " أنوبيس " مضطجعين (٣) شكل (١٥٤).

ولا نزال في ذات المقبرة السابقة لنشاهد مشهدا آخر شكل (١٥٥) يمثل " أوزير" ببشرته الخضراء وممسكا بشارته وأمامه " حور " إلى اليسار مرتديا

---

(١) المرجع السابق - ص ١٦١ .

(٢) ابرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٦١.

(٣) المرجع السابق – ص٣٠٦ - ٣٠٩ – ٩٣ .

التاج المزدوج للملك وإلى اليمين " أنوبيس " ، ويتوج المقصورة إفريز من حيات الصل الحامية.

ونظرا لمكانة " أوزير " كحاكم للغرب نجده مصورا في النصوص الجنائزية بالمقابر الملكية والخاصة في الدولة الحديثة لكي يحيى الميت (المبارك) ، كما نجده مصورا في العديد من الكتب الدينية ويصور الجزء السادس من " كتاب الكهوف " مشهد يمثل " أوزير " ينهض إلى أعلى بينما أعداؤه تحته يغوصون إلى أسفل [١] شكل (١٥٦) .

وهناك من المشاهد ما كان يرمز لشخصيات الأسطورة رمزا ارتبط بتلك الشخصية ارتباطا وثيقا ، ولعل " أوزير " أهم تلك الشخصيات وأكثرها ارتباطا بالعديد من الرموز ، من أهم تلك الرموز هو عمود " جد Djed " ، وقد اعتبر عمود dd بمثابة العمود الفقري لـ " أوزير " [٢] وقد كان يصور في باطن التابوت في نفس الموضع الذي يستقر عليه العمود الفقري للمتوفى [٣] ، كما أن طقس رفع عمود " جد Djed " يرمز إلى بعث " أوزير " وانتصاره على ست .

وفي مقبرة " سيتي الأول " نلتقي بشكل العمود ملتف بعباءة و تبرز منه الذراعان المتقاطعان تمسكان برموز الملكية كما تبدو العينان من التاج ، وهذا امتداد منطقي لفكرة ان عمود" جد Djed " هو العمود الفقري لـ " أوزير " [٤] شكل (١٥٧) ، كما تصور بردية ترجع إلى الأسرة الحادية و العشرين عمود" جد Djed " بين " إيزيس " و " نفتيس " شكل (١٥٨) .

ومن الرموز التى ترمز كذلك لـ " أوزير " رمز الـ imi-wt وقد كان يصور على هيئة جلد حيوان بدون رأس ولا أرجل منتهيا ذيله بزهرة اللوتس وقد جاء ارتباطه بـ " أوزير " بانه يرمز للبعث و اعادة الولادة ، ومن المشاهد التى يصور بها هذا الرمز مشهدا مصورا على جدران مقبرة " سن نجم" بطيبة شكل (١٥٩) ، حيث يظهر " أوزير " بين رمز الـ imi-wt المعلق فى عمود مثبت فى وعاء .

أما " ايزيس " فقد اتخذت اشكالا مختلفة فى المشاهد التى صورت بها ، وهذة الاشكال نبعت من دورها بالأسطورة ابتداء من رحلة بحثها عن زوجها ثم محاولة احياؤه وحملها منه ثم ولادة " حور " ورعايته ، كما هى تجسيد للأمومة بكل صورها .

فهى حين جابت البلاد بحثا عن زوجها يعلو صراخها ونحيبها عنان السماء حزنا على زوجها ، فصورت بهيئة الطائر أو الحدأة التى تحلق فوق

(١) المرجع السابق – ص ٣١١ - ١٦١- ١٦٠ .

(٢) وليم هـ . بيك : مرجع سابق - ص ٥٢ .

(3) Altenmuller- H. : " Djed-Pfeiler.- in : Lexikon der Agyptologie 1- Wiesbaden- 1975- cols. 1100-1105 .

(٤) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٦١ .

الجبانات مطلقة صرخات حادة اشبه بالنحيب ، ومن هنا شاع تصوير " ايزيس" مع "نفتيس" بهيئة الحدأة بجوار " أوزير" خلال عصر الدولة الحديثة فصاعدا[1].

ومن اجمل تلك المشاهد ما ورد في مقبرة الملكة " نفرتارى " بوادى الملكات شكل (١٦٠) والذى يمثل الفصل السابع عشر من " كتاب الموتى " ، ويصور المشهد مومياء راقدة على سرير بهيئة الاسد [*] وبجوارها " ايزيس" و " نفتيس " على هيئة الحدئتين .

ومن تلك المشاهد مشهد مبكر ورد خلال تصوير الساعة الخامسة من " كتاب الامى‌دوات " حيث نشاهد كل من " ايزة " و " نبت حوت " تحطان على كومة من الرديم تعلو قبر" أوزير " بالعالم الاخر [2] شكل (١٦١) .

ولعل هذة المشاهد تشير أيضا الى رعاية كل من " ايزيس " و " نفتيس " لجسد " أوزير ". هذة الرعاية التى تستمر حتى فى العالم الاخر ، وذلك حتى لا يعثر عليه " ست " ويدنسه مرة اخرى [3] .

ويتضح من بعض المشاهد الاخرى مدى ارتباط المصرى القديم بهذة الأسطورة ومدى تاثيرها عليه ، فنحيب " ايزيس " استمر بين الزوجات والبنات والامهات وكأنه دور أساسي لاظهار الحزن العميق لفقدان المتوفى (فقد اعتبر حزن ايزيس ونفتيس على اخيهما أقدس وأعمق مظاهر الأحزان فى مصر القديمة) فها هو مشهد من بردية حونفر Hw-nfr من الأسرة التاسعة عشرة والمحفوظة بالمتحف البريطاني شكل (١٦٢) لأمراتين تنوحان على المتوفى أثناء الموكب الجنائزي (كما كانت " إيزيس " و " نفتيس " تصوران بالعديد من المشاهد) .

وكانت " إيزيس " لا تمثل فقط ما يطلق عليه الأمومة البيولوجية ولكن أيضا الأمومة كظاهرة اجتماعية ، ولهذا اعتبرها المصري القديم نموذجا للام الأولى بين كل الأمهات ، ولكن لم يظهر تصوير هذا النموذج إلا في الأزمنة المتأخرة .

ومن المشاهد التي تصور معنى الأمومة ما صور على جدران معبد " هيبس " شكل (١٦٣) حيث صورت " إيزيس " جالسة فوق عرشها ترضع الطفل " حور " بينما تحتضنه بذراعها الأيسر .

---

(1) Wilkinson - R.H.: Op. Cit.- P. 35 .

(*) وتجدر الاشارة الى ان سرير أوزير فى معظم المشاهد التى تمثله وخاصة مشاهد العصر المتاخر انه صور على هيئة الاسد - وهى فكرة قديمة للدلالة على الرغبة فى اعادة ولادة المتوفى مثل الشمس ذلك لان الاسد من الحيوانات الشمسية - أو للرغبة فى الولادة من بطن هذة الحيوانات خاصة وان الرقود على السرير هو بمثابة الكائن فى بطن هذا الحيوان الذى سيعيد ولادته.

(2) Hornung- E. :" The Ancient Egyptian Books of The Afterlife" – New York - 1999 - P. 46 .

(٣) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٥٨ .

والمشهد السابق هو المشهد الأكثر تكرارا في العديد من التماثيل التمائم المصرية القديمة [١] لحماية الأطفال و النساء ، و التي كان يزود بها المتوفى في قبره [٢] ، كما يتكرر في أشكال أخرى منها تمثال الملك " بيبى الثاني " على حجر أمه بمتحف بروكلن شكل (١٦٤) ، ويرى البعض انه يمثل فكرة جلوس " حور " على حجر أمه " إيزيس ".

وهو ما يشير اليه شكل (١٦٥) المصور عل جدران معبد " سيتي الأول " والذي ينتمي إلى عهد الأسرة الحادية والعشرين[٣] .

مشهد آخر يرمز للأمومة " إيزيس " مصور على احد العمودين في غرفة دفن " تحتمس الثالث " شكل (١٦٦) ، ويظهر بالمشهد شجرة رمزية تقدم ثديها للفرعون مع عبارة تقول : انه يرضع من ثدي أمه إيزيس . و هنا ترمز الشجرة لامه الحقيقية التي كانت تسمى أيضا " إيزيس " ، والمشهد ككل صورة رمزية لأمومة " إيزيس " لـ " حور " (باعتبار ان الملك هو حور في الأرض كما هو أوزير بعد الموت) .

وتجدر الإشارة إلى أن " إيزيس " لم تظهر بشكلها الأنساني في نقوش المقابر الملكية إلا بعد فترة العمارنة ، وهي تظهر لأول مرة في غرفة دفن " توت عنخ آمون " ثم تظهر أربع مرات في مقبرة " حور محب " مرتان وهي تحمل علامتها الهيروغليفية المميزة (العرش) فوق رأسها ومرتان بقرني البقرة وقرص الشمس أي علامة " حتحور " [٤].

٢ - المشاهد الأسطورية التي تصور بعض أحداث الأسطورة:

تعددت المشاهد التي تصور أحداث الأسطورة برواياتها المختلفة ، من المشاهد التي تصور أحداث الأسطورة مشهد يصور **حدث الشجرة النامية** بالقرب من تابوت " أوزير " عند ببلوص (جبيل) شكل (١٦٧) والمصور على احد جدران المقاصير الأوزيرية أعلى سقف معبد " دندرة " والذي يرجع للعصر المتأخر ، ويظهر بالمشهد " أوزير " يرقد داخل تابوت وتظهر الشجرة النامية وارفة الأوراق محتوية التابوت ، كما يظهر بالمشهد عند قدمي ورأس " أوزير " كل من " إيزيس " و " نفتيس " وفوق راس كل منهما العلامة التي تمثلها .

هذا وقد تعددت المشاهد التي تصور " أوزير " داخل قبره منها المشهد الذي يصور قبر " أوزير " داخل كهف يحيط به ثعبان بمعبد فيلة شكل (١٦٨) .

---

(١) " بحوث في التربية الفنية والفنون " : مرجع سابق - ص ١٢ .

(2) Andrews- carol : " Amulets of Ancient Egypt" - Great Britain – London - 1998 - P. 49.

(3) Régine Schulz et Matthias Seidel: Op. - Cit.- P. 209.

(٤) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٩١ - ٩٢ .

ومن الأحداث الهامة بالأسطورة **حدث إحياء " أوزير "** والتي تختلف عليه الروايات كما سبق ان ذكرنا ، ومن تلك الروايات تحول " إيزيس " إلى طائر لترفرف بجناحيها وتبعث نسمة الحياة في الجسد .

وتجدر الإشارة أن فكرة بعث " أوزير " قد تمثلت بأكثر من صورة ، فصور وهو يحاول النهوض من سريره ، أو على هيئة مومياء ينبت منها سنابل القمح ، كذلك عن طريق إقامة عمود " جد Djed " .

وهناك من المشاهد التي تصور صحوة " أوزير " وهو بأكثر من وضع وقد استدار على جانبه أو يحاول النهوض من سريره (والتي وردت على جدران بعض معابد العصر المتأخر) شكل (١٦٩) ، كما تصور جدران المقاصير الأوزيرية أعلى " معبد دندرة " احد تلك المشاهد شكل (١٧٠) .

وتحوى أوراق البردي الأسطورية ونقوش توابيت الأسرة الحادية والعشرين مشاهد إضافية عن البعث حيث يصور شكل (١٧١) المومياء الراقدة تخيط بها كل من " إيزيس " و " نفتيس " ويظهر رب الشمس براس الصقر أي شكل الشمس أثناء النهار وتنبعث منها الأشعة المانحة للحياة إلى المومياء ، كما تنبعث من قرص الشمس في شكل (١٧٢) لنفس البردية .

مشهد آخر يصور بعث " أوزير " ورد في " كتاب الأرض " شكل (١٧٣) المصور على الحائط الأيمن في غرفة التابوت الحجري بمقبرة " رمسيس السادس " ، ويصور(١٧٣أ) تفاصيل المشهد حيث تظهر نصف دائرة من النجوم وأقراص الشمس تحمى المومياء المقدسة في قبوها الذي يحيط به زوجان من شكل " أوزير " ـ هذة المومياء تتضمن منطقيا اله الشمس وأوزير والفرعون الميت ـ [١] .

ويتشابه المشهد المصور على جدران غرفة دفن " مرنبتاح " شكل (١٧٤) مع المشهد السابق ، حيث يستيقظ " أوزير " تحت أشعة الشمس وتحيط بالمومياء شبه دائرة من النجوم وأقراص الشمس والمركزة بصفة خاصة حول الوجه [٢] .

واستمرارا لتحول " إيزيس " بهيئة الطير مرة لتبحث عن جسد زوجها وأخرى لتعمل على إحيائه ، هذة المرة تحولها لطائر لتحمل من جسد زوجها المتوفى ، ويصور **حدث حمل " إيزيس "** العديد من المشاهد المتباينة أقدمها ما صور على جدران الحجرة رقم ١٩ بالمعبد الجنائزي للملك " سيتي الأول " في أبيدوس شكل (١٧٥) ، حيث يظهر " أوزير " يخصب " إيزيس " وهي في شكل طائر [٣] .

---

(١) المرجع السابق - ص ١٦٥ .
(٢) المرجع السابق - ص ٣٠١ .
(٣) ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ١) " - مرجع سابق - ص ٢١٧ .

مشهد آخر يمثل حدث الحمل شكل (١٧٦) حيث يخصب " أوزير " " إيزيس " وهي في هيئة الصقر ، ويمثل شكل (١٧٦أ) تفاصيل المشهد حيث تظهر " نفتيس " وهي الطائر الآخر ، وعلى راس المحفة توجد المعبودة Hathor ، أما عند الأرجل يوجد الرب الضفدع Heqet [1] ، وتتعدد المشاهد التي تصور حمل " إيزيس " وتشير المشاهد شكل (١٧٧) ، شكل (١٧٨) إلى هذا الحدث .

وهناك بعض المشاهد التي توحي بمقدرة " أوزير " على الإخصاب ، هذة المقدرة التي لا تتأثر حتى بالموت نجدها مصورة في " كتاب الكهوف " المصور في السرداب الثاني من مقبرة " رمسيس السادس " شكل (١٧٩) حيث تظهر مومياء " أوزير " بقضيبه المنتصب في أعمق جزء من العالم الآخر ، بل حتى تحت اله الأرض اكر ، وثمة ثعبان يحيط بالجسم ليحميه [2] .

وعلى جدران مقبرة " رمسيس السادس " شكل (١٨٠) ، مشهد آخر يوحى بنفس المقدرة السابقة حيث يظهر " أوزير " منتصب القضيب متحدا مع طائره " البا " فوق رأسه [3] .

مشهد آخر من على أحد التوابيت يظهر فيه " أوزير" منتصب القضيب ، كما تظهر " إيزيس " في هيئة الطائر حاملة علامة " عنخ " شكل (١٨١) .

من الأحداث التالية لحدث حمل " إيزيس " **حدث ولادة " حور "** ويمثله مشهد مصور على جدران حجرة دفن " رمسيس السادس " ضمن مشاهد " كتاب الأرض " شكل (١٨٢)، ويظهر المشهد " أوزير " محاط بشكل بيضاوي وقد بدا ينهض بمساعدة أختيه " كما يظهر " حور " يخرج من جسد أبيه ، أو كما تقول التعويذة رقم ٧٨ من " كتاب الموتى " : حورس خرج من بذرة أبيه حين كان جثة عفنة بالفعل [4] ، ويظهر " حور " بالمشهد رافعا يديه تحية لوالده وخلفه قرص الشمس .

وبعد ولادة " حور " تتولى " إيزيس " بمساعدة بعض الأرباب تربيته ، ومن المشاهد التي تصور وتقص **حدث تنشئة حور في أحراش الدلتا** مشاهد مساعدة بعض الأرباب لـ " إيزيس " في تنشئة " حور " شكل (١٨٣) ، حيث يصور المشهد " إيزيس " جالسة و " حور " على حجرها ويقف بجوارها " تحوت " يمد يده نحوها ليرمز للمساعدة التي قدمها لـ " إيزيس " ، كما يمثل شكل (١٨٤) مشهد مساعدة بعض الأرباب لـ " إيزيس " في تربية " حور .

ومن أفضل المشاهد التي تصور حدث التنشئة هي " لوحات حور السحرية " يظهر " حور " يقف على تمساحين ويمسك بيديه ثعابين وعقارب

---

(1) E.A. Wallis Budge : Osiris & The Egyptian Resurrection - Dover Publications - INC.- NewYork -Volume I- 1973 - P . 280.

(٢) ايريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٥٩ .

(٣) المرجع السابق - ص ٣٢١ .

(٤) المرجع السابق - ص ١٥٨ .

وأسد و غزالا [١] ، وقد كانت هذة الكائنات ترمز لقوى الشر أو للإله " ست " [٢] شكل (١٨٥) ، و ذلك بين رموز مقدسة عن يمين و شمال هى سوسنة نفرتم (عن يسار) و البردي المتوج بالصقر (عن يمين) ، و قد كان هذا النوع من اللوحات طلسما قويا ضد لدغ العقارب و عض الثعابين ، اذ تستحضر صورة طفولة " حور " الخفية فى المناقع فضلا عن النصر على الاعداء ، ويظهر باللوحة عند المنتصف الطفل " حور " يقف بما يعلوه من قناع الإله " بس " على تمساحين ممسكا بحيوانات خطرة كالثعابين فضلا عن عقرب ووعل وأسد، ، كما يوجد على يمينه ويساره كل من " تحوت " و " إيزيس "[٣]، كما تحتوى اللوحة على نصوص تشير إلى حياة الطفل " حور " في أحراش الدلتا .

يعد حدث الصراع و الانتصار من الأحداث الهامة في الأسطورة الأوزيرية لاقترانه بكثير من العنف والقوة والمواجهة وأخيرا الانتصار وكلها معاني صبغت الأسطورة أكثر وأكثر بصبغة إنسانية قربتها لنفس المصري القديم، كذلك تجسيده لعدة مباديء هامة أولاها المصري القديم اهتماما واحتراما وهي انتصار الخير على الشر ورجوع الحق لأصحابه وغيرها من المباديء التي ترسخ مفهوم الحق والعدل والجزاء .

وتمتد المشاهد التي تصور انتصار " حور " إلى زمن الأسرات الأولى، فها هي " صلاية نعرمر " تصور صورة الاله " حور " على هيئة الصقر امام وجه الملك و هو يقدم للملك المنتصر رمزا لستة الاف اسيرا [٤] في رمزية لانتصار " حور " شكل (١٨٦) .

وتجدر الإشارة إلى تعدد المشاهد التي تصور " حور " واقفا في مركب يحاول طعن فرس النهر وهو مخلوق سمين له بعض خصائص " ست " ، ويرى البعض ان فرس النهر كان علامة " ست " في عصور ما قبل التاريخ ، ويرى آخرون انه كان كلبا ا الفنتين و حمارا أو غزالا [٥].

وفكرة طعن فرس النهر قد عرفت منذ عصر ما قبل الأسرات وعصر الأسرة الأولى ومنها هذا المشهد المصور على جدران معبد " حور" بـ " ادفو" شكل (١٨٧) ويظهر " حور " تصحبه " إيزيس " وهما يطعنان " ست " في هيئة البرنيق (فرس النهر) بالحراب ، ويمثل شكل (١٨٧أ) تفاصيل المشهد .

---

(١) " بحوث في التربية الفنية والفنون " : مرجع سابق – ص ١٤ .

(2) Lurker- Manfred : "The Gods and Symbols of Ancient Egypt " – London - 1980- P.66 .

(٣) محمد صالح على – هوزيج سوروزيان : مرجع سابق – ص ١٤٩ .

(٤) محمد ابراهيم بكر : مرجع سابق – ص ٧٦.

(٥) محمد بيومي مهران : مرجع سابق - ص ٣٤٢ .

٣ ـ المشاهد الأسطورية التي تصور بعض الطقوس التي ارتبطت بالأسطورة:

كان للأسطورة الأوزيرية تأثير كبير في العديد من الطقوس التي مارسها المصري القديم ، وقد نبع هذا التأثير من كون الأسطورة كغيرها من الأساطير السالف ذكرها ترتبط ارتباطا وثيقا بالمعتقدات الدينية ، فأصبحت تلك الطقوس ضرورة دينية لأنها في النهاية تساعد على بعث المتوفى (أوزير) ، ومن تلك الطقوس شعائر التطهير والتحنيط وفتح الفم .

ويعتبر طقس التحنيط من أهم الطقوس لأنه يحافظ على جسد " أوزير " والمسئول عن تحنيط " أوزير " كما ورد بـ " متون التوابيت " ، هو الإله " أنوبيس " اله التحنيط كما انه صاحب تكليف أولاد حور الأربعة بدفن "أوزير" فغسلوه وبكوه وفتحوا فمه بأصابعهم النحاسية ليتمكن من تناول طعامه ، ويظهر أولاد حور بمشهد ورد ضمن الفصل السابع عشر من " كتاب الموتى " شكل (١٨٨) وقد التفوا حول قبر " أوزير " .

ومشهد التحنيط من الصور الشائعة قد ورد في العديد من المشاهد ، منها مشهد مصور ببردية " انى " صاحب الفصل ١٥١ من " كتاب الموتى " ، حيث يظهر الإله " أنوبيس " وهو منكب على تحنيط " أوزير " شكل (١٨٩) ، ويصور الفصل السابع من " كتاب الموتى " مشهدا آخر لتحنيط " أنوبيس " لمومياء " أوزير " شكل (١٩٠) .

ومن الصور الشائعة في مقابر الرعامسة والمقابر الملكية والخاصة على حد سواء نجد " أنوبيس " واقفا أمام النعش واضعا يده على المومياء تصحبه " إيزيس " و " نفتيس " وهما تنحيان إلى جانبي النعش [١] .

ويصور مشهد من التعويذة رقم ١٥١ من " كتاب الموتى " والمصور على جدران السرداب الثاني من مقبرة " سبتاح " بوادي الملوك شكل (١٩١) " أنوبيس " ينحني على المومياء التي تغطى وجهها بقناع ملون ولحية مقدسة ، ونرى " إيزيس " منحنية إلى اليسار و " نفتيس " منحنية إلى اليمين إشارة إلى آلام " أوزير " وأمام كل منهما خاتم الشن Shen ذو الوظيفة الحافظة ، وإلى أسفل " أنوبيس " مضطجع على هيئة حيوان متقلدا صولجان الحكم وعلى ظهره المذبة [٢] .

وتصور نفس التعويذة السابقة على جدران مقبرة " سننفر " شكل (١٩٢) " أنوبيس " يضع يديه فوق المومياء و تحته تقف " با " المتوفى في شكل طائر، و " نفتيس " راكعة عند رأس المومياء و " إيزيس " عند قدميه ، وحول المركز مناظر أخرى لطيور " البا " وأشكال الأركان الأربعة للمربع الأوسط كحماة لأحشاء المومياء الداخلية [٣] .

---

(١) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٨٩ .
(٢) المرجع السابق - ص ٢٨٢ .
(٣) المرجع السابق - ص ٣٣٩ .

وهناك منظر مشابه كثيرا ما يظهر على توابيت الفترة المتأخرة نجد فيه الأواني الكانوبية موضوعة تحت النعش منها ما صور على جدران مقبرة " تاوسرت " بوادي الملوك شكل (١٩٣) ، حيث يصور " أنوبيس " يقف بين " إيزيس " إلى اليسار و " نفتيس " إلى اليمين عاكفا على النعش المسجاة فوقه الجثة المحنطة ، وتحت النعش الأواني الكانوبية الأربع [١] ، وهي أواني كانت توضع فيها أحشاء المتوفى بعد استخراجها من جسمه وتحنيطها وكانت أغطيتها على شكل رؤوس أولاد حور الأربعة ابن آوى والقرد والصقر والإنسان ، كل منها فوق صندوقها الخاص ، وتحوى الأواني الأحشاء الداخلية التي أزيلت من الجثة كي يجرى لها تحنيط خاص ، وسدادات من الأواني على هيئة أولاد حور الأربعة .

طقس آخر ارتبط بذات الأسطورة هو طقس فتح الفم الذي يستعيد به الميت حواسه[٢] ، والذي كان يتم عند باب المقبرة عند دفن المتوفى ، وهو الطقس الذي قام به " حور " لأبيه " أوزير " (كأحد الطقوس الجنائزية لأبيه ومنها أيضا طقس التطهير والغسل وإعادة تجميع عظامه) وهي الطقوس الواجبة لإعادة الحياة أو البعث .

ويمثل المشهد المصور على جدران مقبرة " تاوسرت " طقس فتح الفم شكل (١٩٤) حيث يقف الكاهن " سم " أمام التمثال الملكي وقد ارتدى صدرية خاصة للاحتفال [٣] .

كما يصور شكل (١٩٥) شعيرة فتح الفم حيث تبدو المقبرة إلى اليمين وبجوارها شاهد جنائزي و أمامها مومياء المتوفى و قد أقامها " أنوبيس " [*] ، كما يظهر بالمشهد إلى أقصى اليسار الكاهن الأعلى مرتديا جلد الفهد وهو يقدم البخور والماء وغيرها من صنوف القربان من اجل روح المتوفى ، كما تشاهد أسرة المتوفى تندبه قبل دفنه وتودعه الوداع الأخير [٤] .

كما يوضح المشهد السابق تقدم الساق الأمامية لأحد الثيران التي كانت تنح في المواكب الجنائزية [٥] في إشارة لانتقام " حور " من " ست " المتخذ هيئة الثور .

وقد اعتبر طقس قطع الساق الأمامية للثور الحي من ضمن الطقوس التي كانت ترمز لانتصار " حور " والقضاء على " ست " ، طقس آخر ارتبط بالأسطورة و هو طقس إقامة عمود " جد Djed " الذي يرمز إلى بعث " أوزير "، وتجدر الإشارة إلى أن هذا الطقس كان يتم في آخر أيام الاحتفال حيث تصل

---

(١) المرجع السابق - ص ٩٠ .
(٢) اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٩٤ .
(٣) المرجع السابق - ص ٣٣٢ .
(*) ويؤدى الكاهن شعيرة فتح الفم ليستطيع المتوفى في العالم الآخر أن يأكل و يشرب ويتلو الآيات .
(٤) ثروت عكاشة :" تاريخ الفن (الفن المصري ١) " - مرجع سابق - ص ٢٧٠.
(5) Wilkinson- R.H.: Op. Cit.- P. 75.

الطقوس إلى ذروتها حين ينصب الملك أو الكاهن الرئيسي عمود جد في وضع قائم [١] .

ومن أجمل المشاهد التي تمثل هذا الطقس ما صور على جدران معبد " سيتي الأول " في " أبيدوس " شكل (١٩٦) المنظر يحوى مشهدين المشهد الأول يمثل الملك و هو يتعبد إلى العمود الذي تم إلباسه نقبة لتشير إلى الإله " أوزير " [٢] .

وقد كان الملك يشارك بنفسه في رفع العمود بواسطة الحبال وبمساعدة كبار الكهنة - حيث يعنى رفعه بالنسبة للملك الرغبة في استقرار ودوام الحكم والملكية - [٣] ، والمشهد الثاني إلى اليسار يمثل الملك رافعا العمود وتساعده " إيزيس " (تعبيرا عن دورها المستمر في إعادة إحياء أوزير).

رابعا : المشاهد المصورة المستمدة من أساطير متنوعة :

أ - أسطورة هزيمة " عبب " أبو فيس .
ب - أسطورة هلاك البشرية .

أ- المشاهد المصورة المستمدة من أسطورة هزيمة " عبب " أبو فيس :

ترتبط أسطورة هزيمة " عبب " بالأساطير الشمسية ، حيث تسرد أهم المخاطر التي تواجه رب الشمس في رحلته و هو الثعبان " عبب " .

ويرى " عبب " في الساعة العاشرة من " كتاب البوابات " في مقبرة " رمسيس السادس " كحية متعددة الحلقات يهاجمه أشخاص مسلحون وآلهة بالشباك السحرية ، وأمام " عبب " مباشرة " الرجل العجوز " نصف مستلق ممسكا بحبل شكل (١٩٧) ، والمشهد يعد تصويرا قويا للسحر الذي تعجز به "إيزيس " الثعبان " عبب " عن طريق ثلاثة عشر إلها بعضهم في هيئة القرد يسحرون العدو بالذي في أيديهم ، إذ يحمل كل منهم شبكة محكمة ، وبهذة القوة يتم الإمساك بـ " عبب " وتقييده .

وتصور الساعة الحادية عشرة من " كتاب البوابات " على جدران مقبرة " رمسيس السادس " قبضة كائن غير مرئي تمسك بالحبل المقيد به " عبب " و مساعدوه ، و " جب " إلى اليسار يمسك بالحبل يساعده في ذلك ثلاثة من أبناء " حورس " [٤] شكل (١٩٨) ، كما يظهر " عبب " مقيدا في الأغلال في المنظر ٨٩ من " كتاب البوابات " شكل (١٩٩) .

---

(١) وليم هـ . بيك : مرجع سابق - ص ٢٣١ .

(2) Wilkinson- R.H.: Op. Cit.- P. 65.

(3) Lurker- M. : Op. Cit.- P. 47.

(٤) المرجع السابق - ص ٣٠٤ - ١٤٣ - ٣٠٤ .

ويبين " كتاب النهار " المصور على سقف الممر الرابع في مقبرة " رمسيس السادس " " عبب " وهو يستحم في المياة الأولية التي تبحر فوقها مركب الشمس ، وقد هوجم بالخنجر والرمح شكل (٢٠٠).

وتشير الساعة السابعة في مقبرتي " امنحتب الثاني " شكل (٢٠١) وخليفته " تحتمس الثالث " شكل (٢٠٢) إلى دور " إيزيس " في مواجهة " عبب " بواسطة السحر ، حيث تقف في مقدمة المركب تمد يدها الساحرة نحوه ، ويظهر " عبب " عديم الخطر بفعل السكاكين والحبال (١) .

ويصور المشهد شكل (٢٠٣) كيف أن " عبب " البالع يضطر لإخراج الرءوس التي ابتلعها وهذة الرءوس بدورها تبتلع الثعبان (كما يصف النص المصاحب) ، والمشهد جزء من الساعة السادسة من " كتاب البوابات " في القاعة العلوية ذات الأعمدة من مقبرة " سيتي الأول " (٢) .

وبمرور أشعة رب الشمس تتحرر تلك الرءوس وتخرج من جسد الثعبان الذي يحرق و يقضى عليه ، ولكن بمجرد مغادرة رب الشمس يعود " عبب " ويبتلع تلك الرءوس ثانية (٣) .

كما توجد بعض المشاهد التي تصور دور " ست " في حماية رب الشمس ما جاء ببردية Herytwebkhet شكل (٢٠٤) ، والتي يعود عهدها إلى الأسرة الحادية والعشرون (٤) ، حيث يظهر " ست " واقفا بمقدمة المركب ليطعن " عبب " بالحربة .

وللإله " اتوم " أيضا دور في مواجهة " عبب " كما تشير بداية الساعة الثالثة من " كتاب البوابات " في غرفة الدفن بمقبرة " سيتي الأول " شكل (٢٠٥)، حيث تصور الثعبان " عبب " المتعدد اللفات و " اتوم " ينحني على عصاه طاردا إياه بعيدا عن " رع " (٥) .

ومن أهم المشاهد التي تصور أحد مراحل الصراع بين " رع " و " عبب " والمصور بالعديد من البرديات الجنائزية وعلى مداخل العديد من مقابر الأفراد وخاصة في دير المدينة . ذلك المشهد الذي يصور القط البرى الضخم الذي يحرس شجرة الأشد المقدسة في " ايونو " – والتي ترمز للشمس نفسها – يهم بذبح الثعبان " عبب " بجوار الشجرة التي سبق الإشارة إليها في إحدى فقرات " متون الأهرام " (٦) شكل (٢٠٦) .

---

(١) المرجع السابق - ص ١٤٢ - ٣٠٣ - ٣٠٢ .
(٢) المرجع السابق - ص ٣٠٣ .
(3) Hornung- E.:" The Conceptions of God in ancient Egypt- The One and The Many " – New York – 1982 - P.159.
(4) Wilkinson- R.H.: Op.- Cit.- P. 153.
(٥) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣١٤ .
(6) Wilkinson- R.H.: Op.- Cit.- P. 117.

ويصور المنظر الافتتاحي من " الابتهالات لرع " أعلى مدخل المقابر الملكية في عصر الرعامسة، على الهرب المحقق لأعداء اله الشمس السود - الثعبان والتمساح والظبي الصحراوي - عندما تطرد أشعته الظافرة الظلام ، منها المشهد المصور في الممر الأول من مقبرة " مرنبتاح " شكل (٢٠٧) ، حيث تبدو حية بأعلى وتمساح بأسفل يفران أمام اله الشمس المنتصر الذي يظهر في مركز المشهد كقرص الشمس المفلطح في شكله الصباحي " جعران " والمسائي " براس كبش [١] .

ب - المشاهد المصورة المستمدة من أسطورة هلاك البشرية :

تنحصر المشاهد المصورة والمستمدة من تلك الأسطورة في تصوير " نوت " ربة السماء على هيئة البقرة كما صورت على جدران بعض المقابر ، وقد اتخذت تلك الهيئة حينما أمر الإله " شو " ربة السماء " نوت " بأن تساعد " رع " فسألته الربة عن الطريقة التي تؤدى بها هذا ؟ فقال لها : خذي رع فوق ظهرك. وهكذا اتخذت " نوت " لنفسها شكل بقرة ثم اجلس "رع " نفسه فوق ظهرها [٢].

ولم تكن فكرة تصوير ربة السماء على هيئة بقرة إلا فكرة قديمة ترجع لعصر ما قبل الأسرات ، ومنها ما صور على صلاية جرزة وصلاية " نعرمر " فقد نقش على كليهما راس البقرة لتمثل السماء شكل (٢٠٨) [٣] .

ومن المشاهد التي تصور " نوت " كبقرة سماوية ما صور على جدران مقبرة " سيتى الأول " في حالتها الراهنة شكل (٢٠٩) ، ويوضح شكل (٢٠٩أ) ذات البقرة السماوية السابقة كما رسمها " روبرت هاى " بالألوان المائية بعد عام ١٨٢٤م ، كما نجد نفس المشهد مصور على الهيكل الخارجي لـ " توت عنخ آمون " شكل (٢١٠)، حيث تظهر " نوت " في المشهدين كبقرة يدعمها الإله " شو" وأرباب آخرون حيث يمسك بكل رجل من أرجل البقرة اثنان من الأرباب ، والنجوم في جوفها تسافر عبر جسمها ، وتبحر فيها مركبتان للإله " رع " بالقرب من يدي " شو " [٤].

---

(١) ايرك هور نونج : مرجع سابق - ص ١١٣ - ٢٩٤ .

(٢) والاس بدج : مرجع سابق - ص ٤٢٠ .

(3) Arkel- J.: " An Archaic Representation of Hather in Journal of Egyptian Archaeology 44-London - 1958 - P. 80 .

(4) Piankoff- A.: Op. Cit.- P. 30.

تعقيب على الفصل الثالث :

الفن هو أهم إنجازات الحضارة المصرية القديمة ، كما أنه أعظم شاهد على قدرة الفنان المصري القديم الذي التزم بعدة مبادىء وقواعد عند تصويره لموضوعات مختلفة ، وتلك المشاهد هي خير حافظ على عقيدة وحياة الإنسان المصري القديم .

فكان لزاما أن يبدأ الفصل – قبل التعرض للمشاهد الأسطورية المصورة بالدراسة – بالتطرق إلي فن التصوير المصري القديم وطريقته ونسب رسمه حتى يتثنى إدراك القواعد والقوانين التي التزم بها المصري القديم في تصويره للمشاهد المصورة للأساطير المصرية القديمة .

وبدراسة المشاهد الأسطورية المصورة أتضح أن الفنان المصري القديم التزم بالكثير من قواعد فن التصوير، والتي أفاد إلقاء الضوء عليها قبل تحليل بعض نماذج من الأعمال الفنية المصرية المستمدة من الأساطير المصرية القديمة.

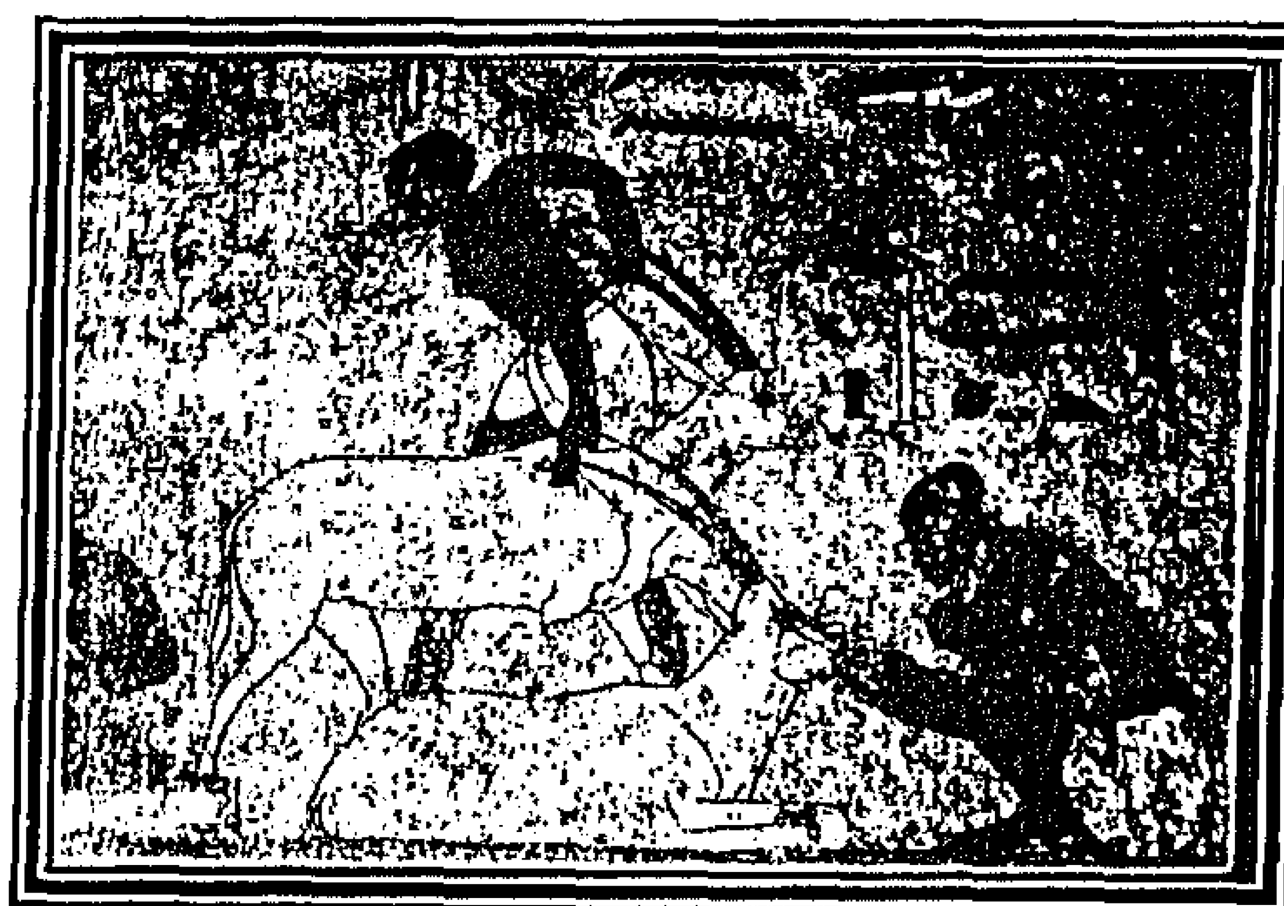
أشكال الفصل الثالث



شكل (٦٦)
منظر لـ " توت عنخ آمون " وهو يحارب الآسيويين وقد ظهر بحجم أكبر كثيراً من أعدائه – المتحف المصرى – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (٦٧)
منظر لزوجة " نخت " في مشهد لصيد الطيور وهي تحتضن خصر زوجها في حنان – مقبرة " نخت " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (٦٨)
تصوير يمثل بعض الغزلان يرعاها فلاحين بوجهة جانبية سليمة – مقبرة " خنمحوتى " – بنى حسن – طيبة – الأسرة الثانية عشرة – الدولة الوسطى .



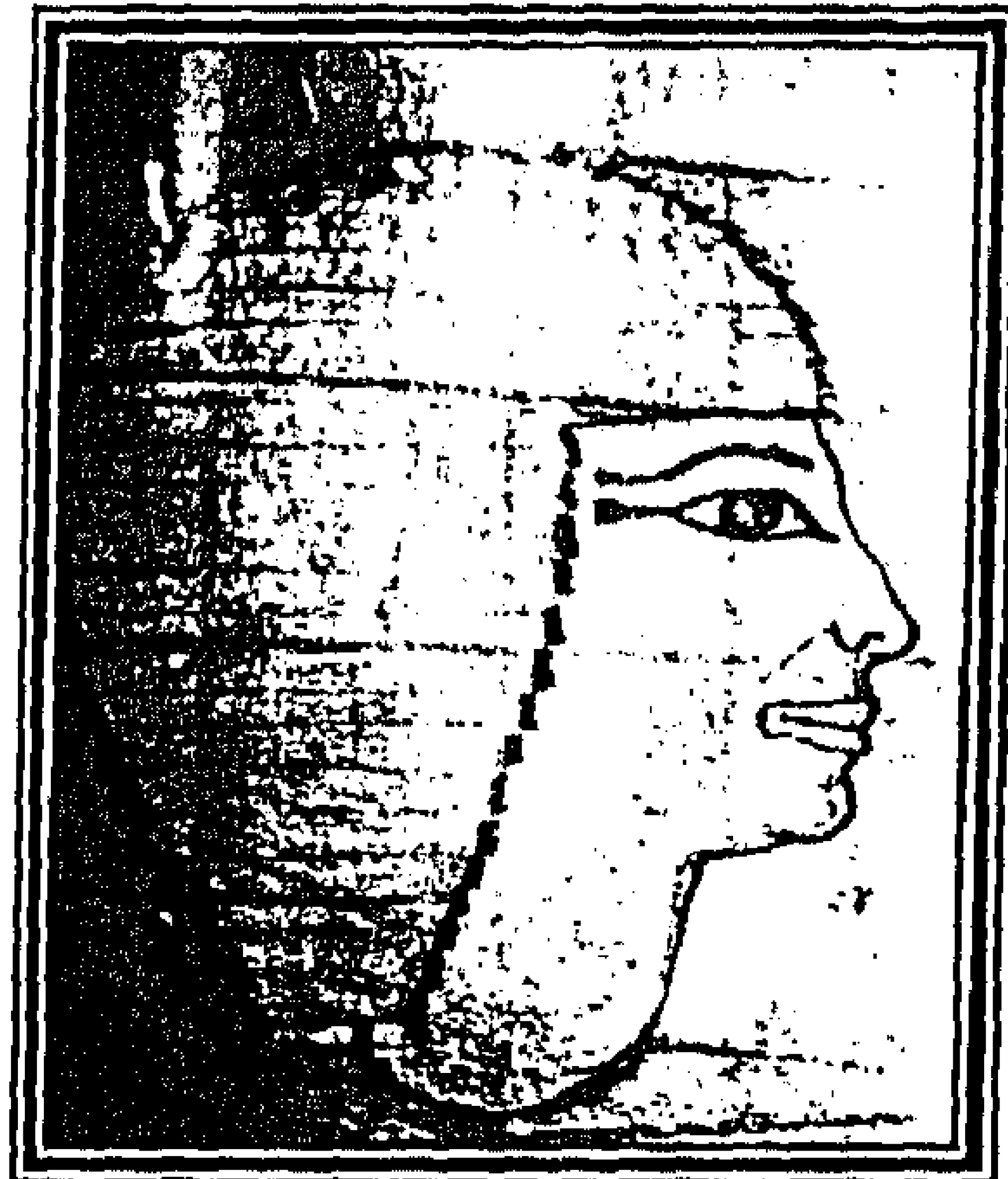
شكل (٦٩)
جزء من منظر لصيد السمك وقنص الطيور تظهر فيه الفتاة الصغيرة وقد انحنت على حافة القارب تقطف زهرة البشنين في وضعة جانبية غير مألوفة – مقبرة منا – طيبة – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة



شكل (٧٠)
جزء من حفل موسيقى يبدو في جزئه الأسفل وجها العازفتين على الناي المزدوج والمصفقة من الأمام على نحو غير المألوف – مقبرة – المتحف البريطاني مقبرة Nebamon – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة حديثة .



شكل (٧١)
جزء من وليمة حيث تجلس المدعوات في رعاية خادمات شابات إحداهم في وضعة ثلاثية الأرباع – مقبرة " رخ مى رع " – طيبة – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



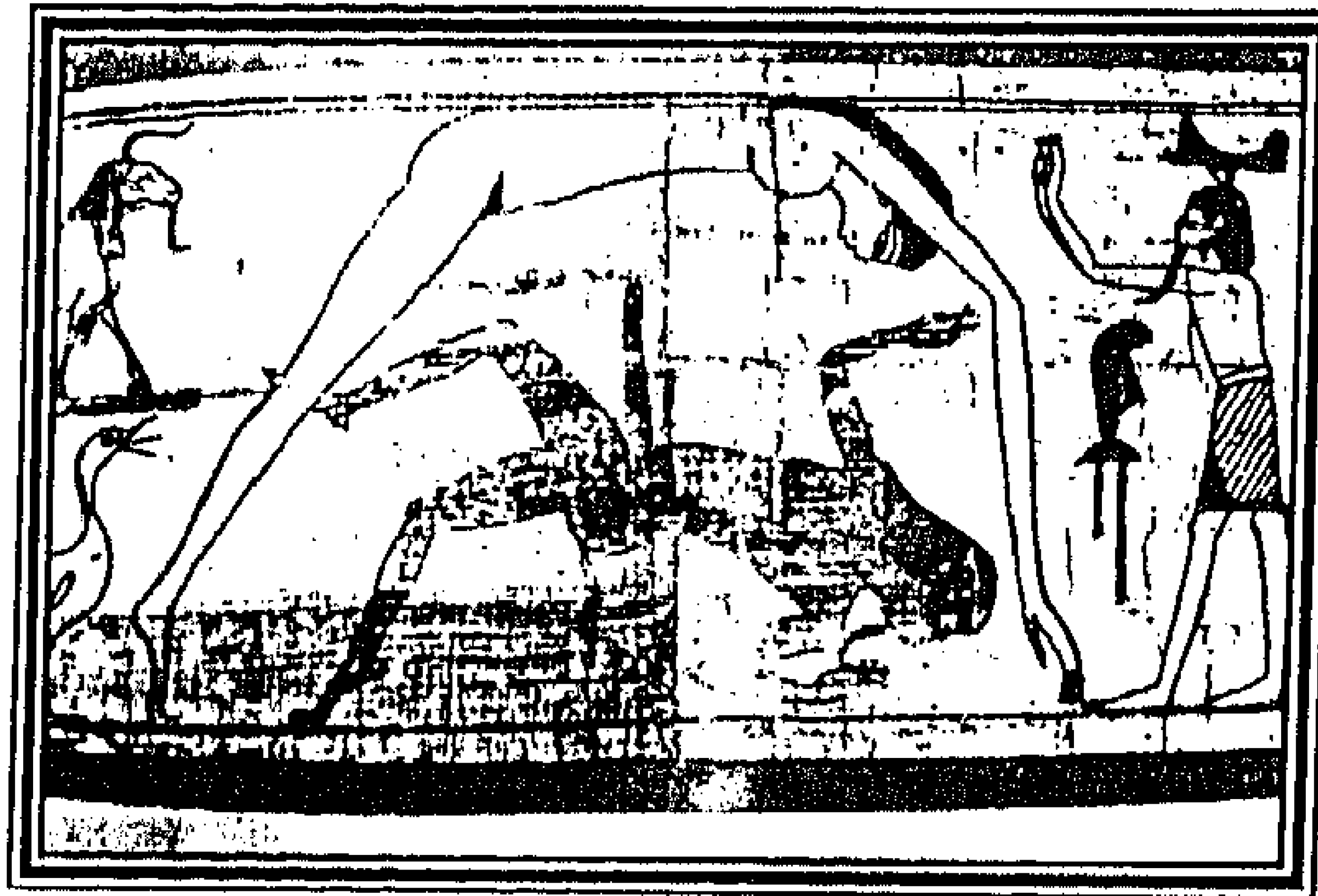
شكل (٧٢)
رسم غير منتهى ، مقسم مسطح الرسم فيها إلى مربعات ، وخطوط – مقبرة " سننموت " – متحف المترولبتان – نيويورك – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة.



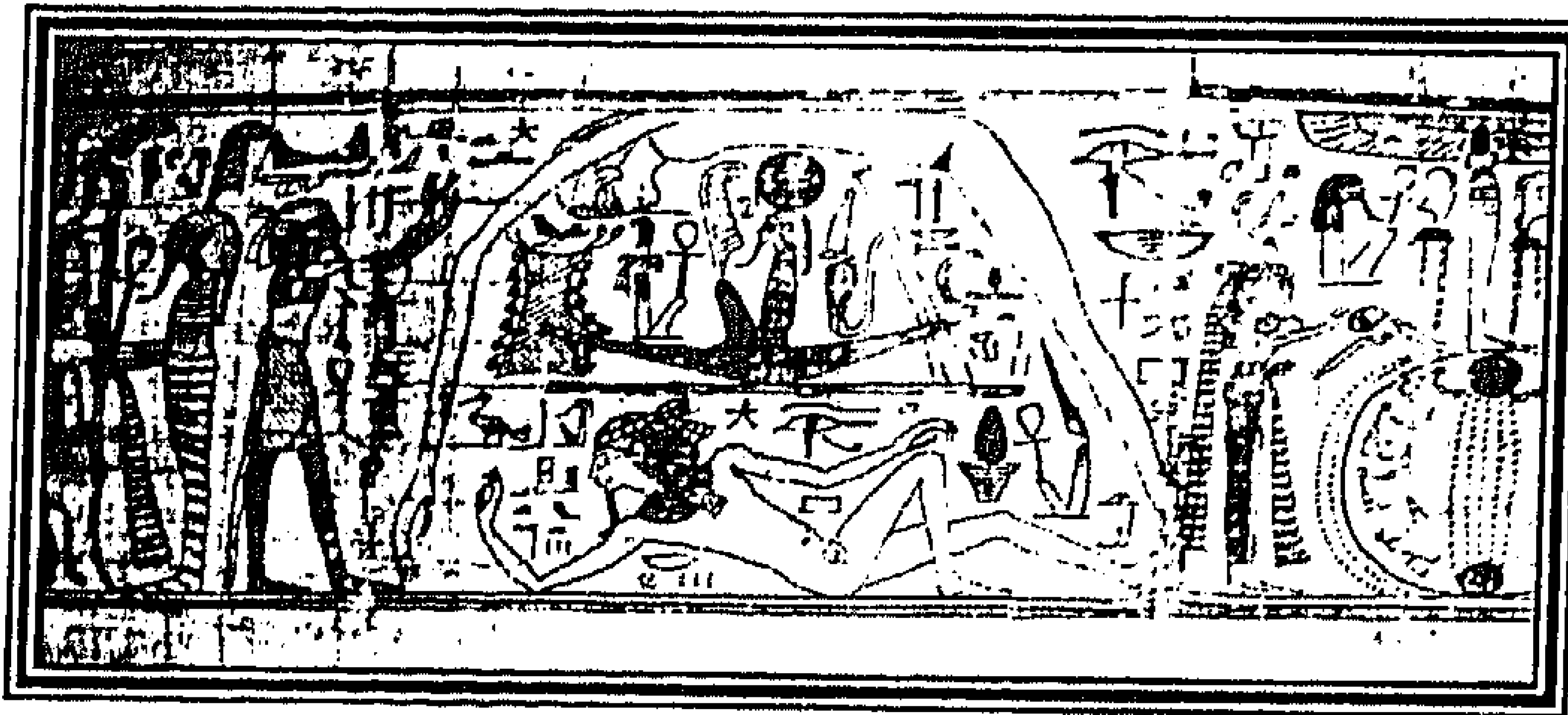
شكل(٧٣)
طائر البنو داخل القارب المقدس – مقبرة " ارى – نفر " دير المدينة .



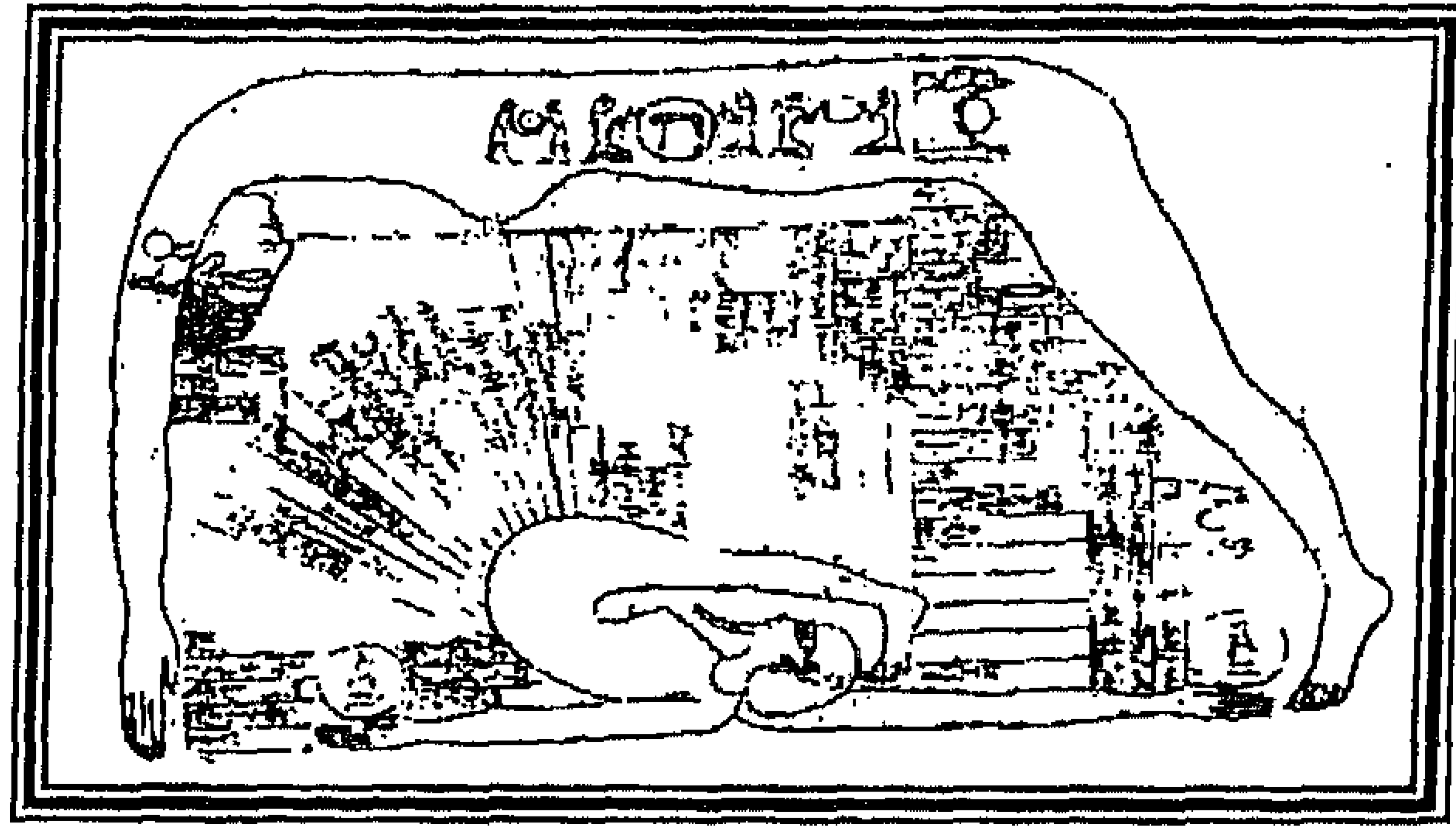
شكل(٧٤)
الاتحاد الالهى بين رب الأرض " جب " وربة السماء " نوت" والذي سبق خلق الكون – تابوت "Butehamun " طيبة – متحف المصريات – تورين – الأسرة الحادية والعشرين – عصر الانتقال الثالث .



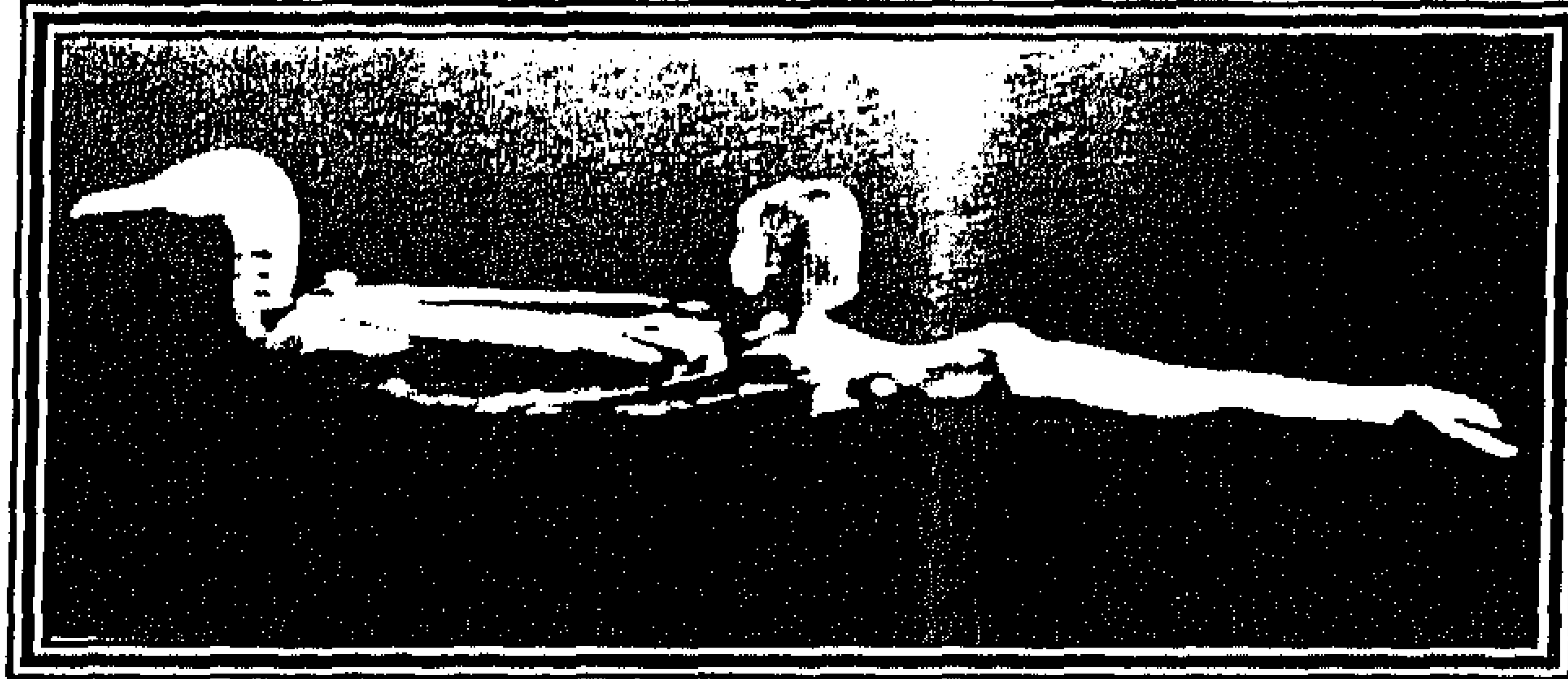
شكل (٧٥)
اتحاد " جب " و " نوت "– بردية Tameniu المتحف البريطاني – الأسرة الحادية والعشرين – عصر الانتقال الثالث.



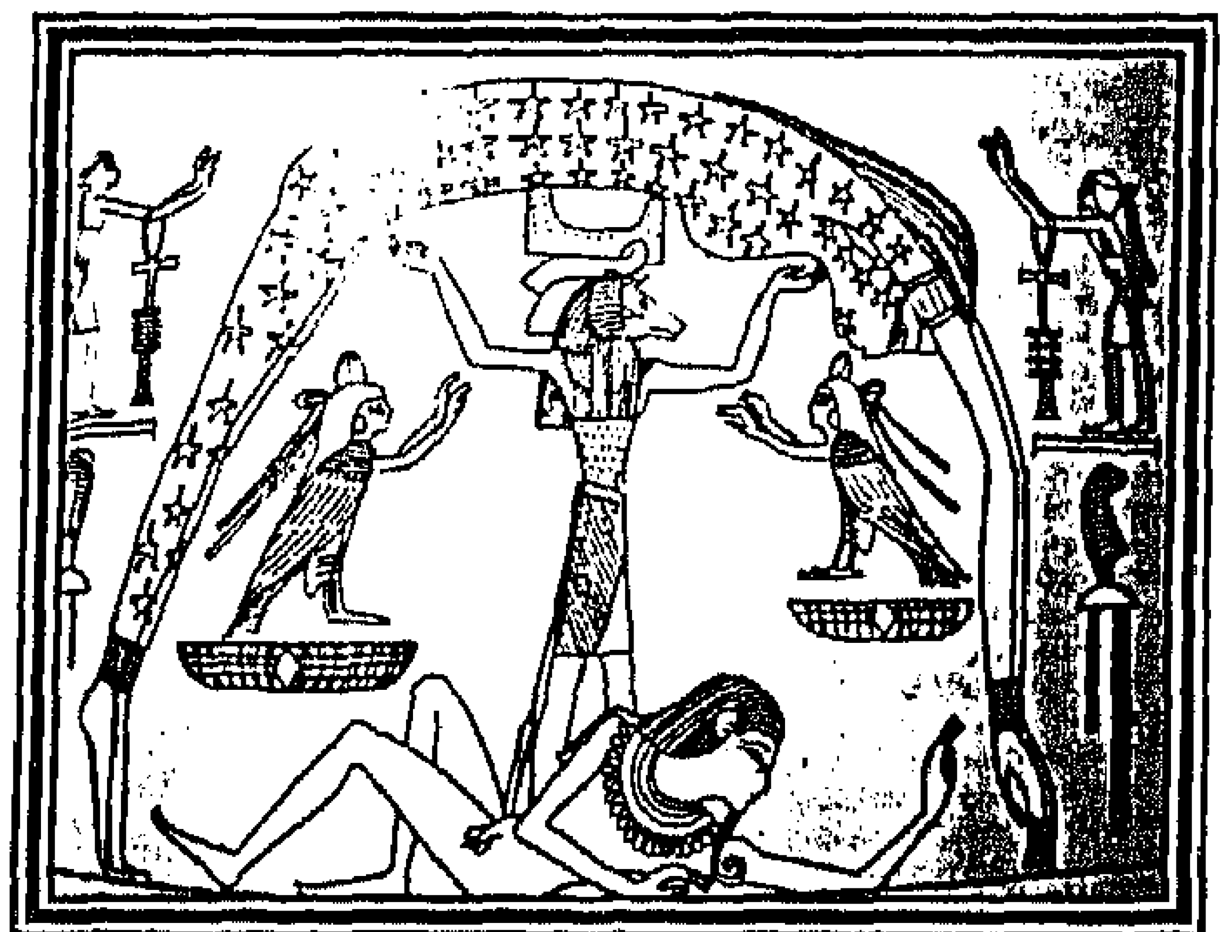
شكل(٧٦)
اتحاد " جب " و " نوت " .



شكل(٧٧)
رسم مأخوذ عن احد جدران المقابر ، يمثل اتحاد " جب " و " نوت " حيث " جب " في وضعية غير مألوفة .



شكل(٧٨)
اتحاد " جب و" نوت " – ملعقة تجميل – المتحف المصري – الأسرة الثامنة عشرة - الدولة الحديثة .



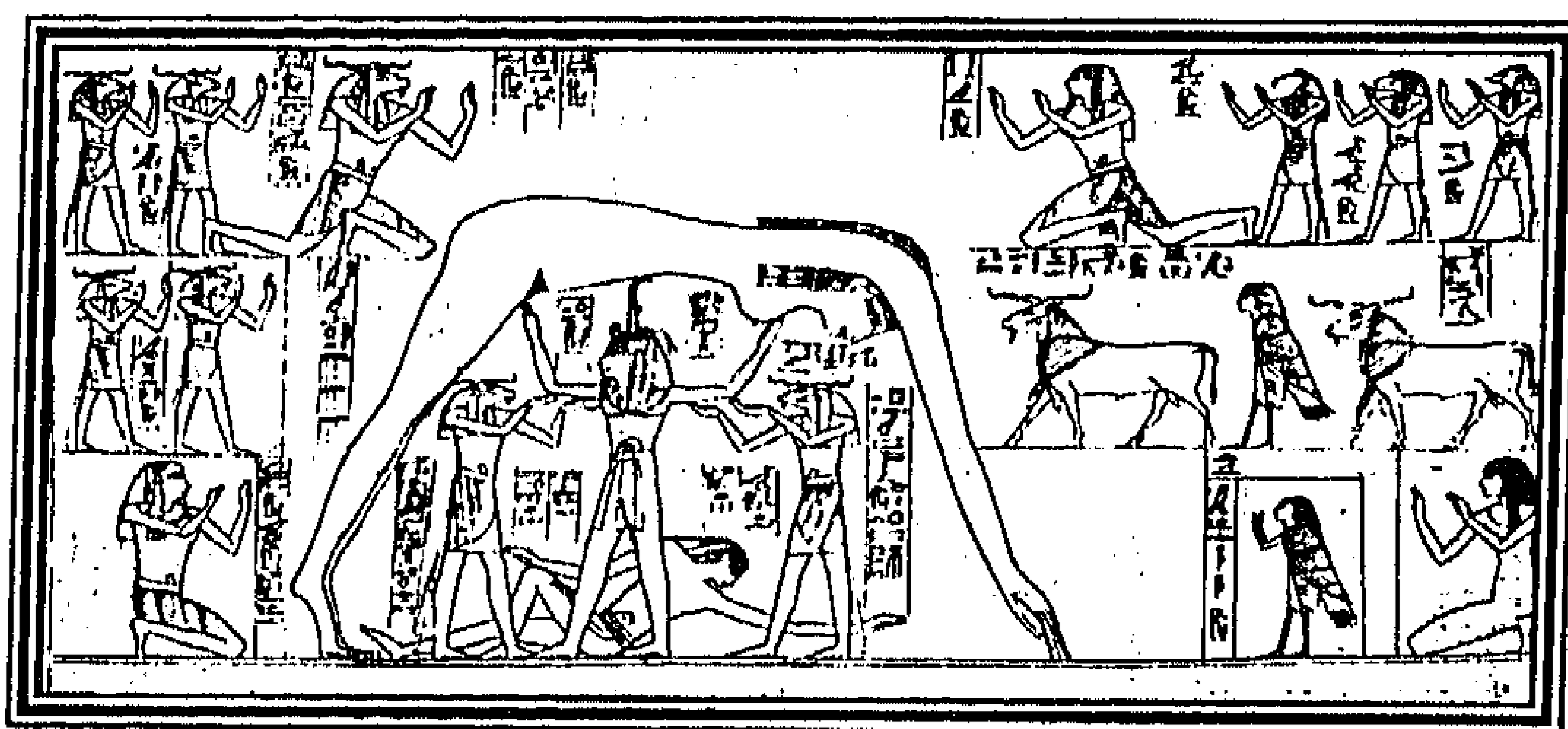
شكل(٧٩)
" شو " يفصل بين السماء والأرض .



شكل(٨٠)
فصل السماء عن الأرض – تابوت رقم٤ – متحف ليدن – الأسرة الحادية والعشرين – عصر الانتقال الثالث .



شكل(٨١)
فصل السماء عن الأرض – بردية " Tamoni " – الأسرة الحادية والعشرين – عصر الانتقال الثالث .



شكل (٨٢)
الإله " شو " يفصل آلهة السماء " نوت " عن اله الأرض " جب " – الدير البحري – كتاب الموتى – بردية " نستيا تاشرو " محفوظة بالمتحف البريطاني – الأسرة الحادية والعشرين – عصر الانتقال الثالث .

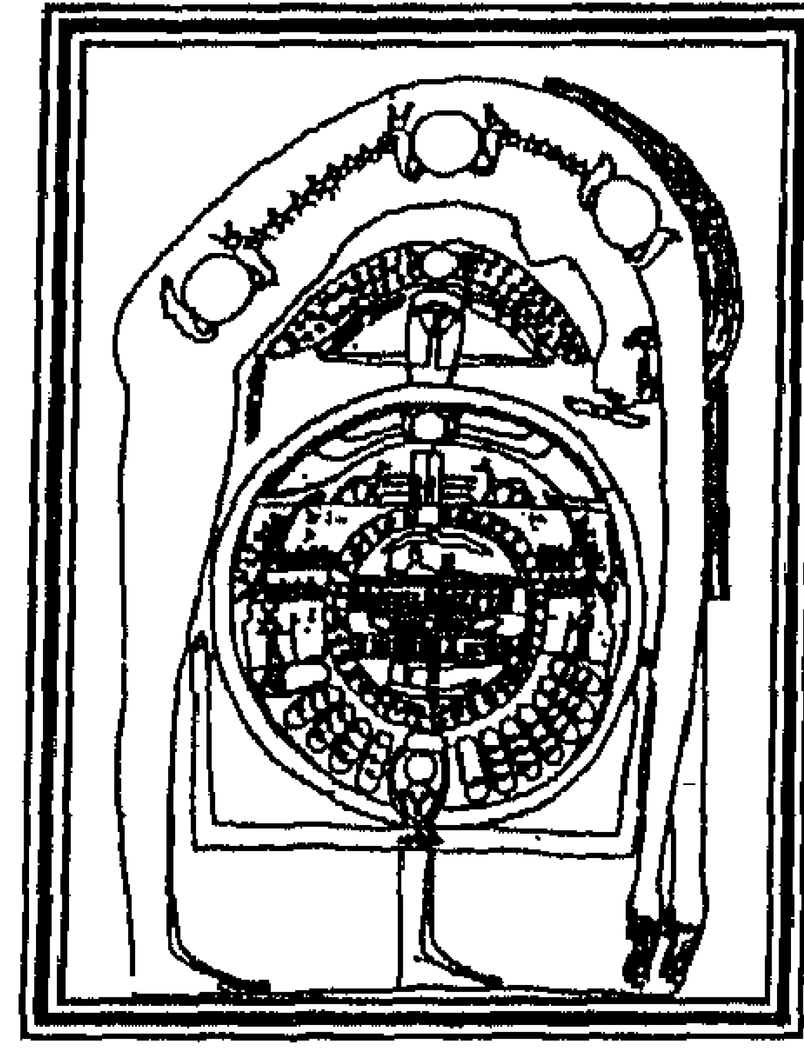


شكل (٨٣)
رب الهواء " شو " يحمل " نوت " ربة السماء ، حيث يفصلها عن رب الأرض " جب " – تابوت " Butehamun " – طيبة – الأسرة الحادية والعشرين – عصر الانتقال الثالث .



شكل (٨٤)

فصل السماء عن الأرض ، بواسطة الإله " شو " .



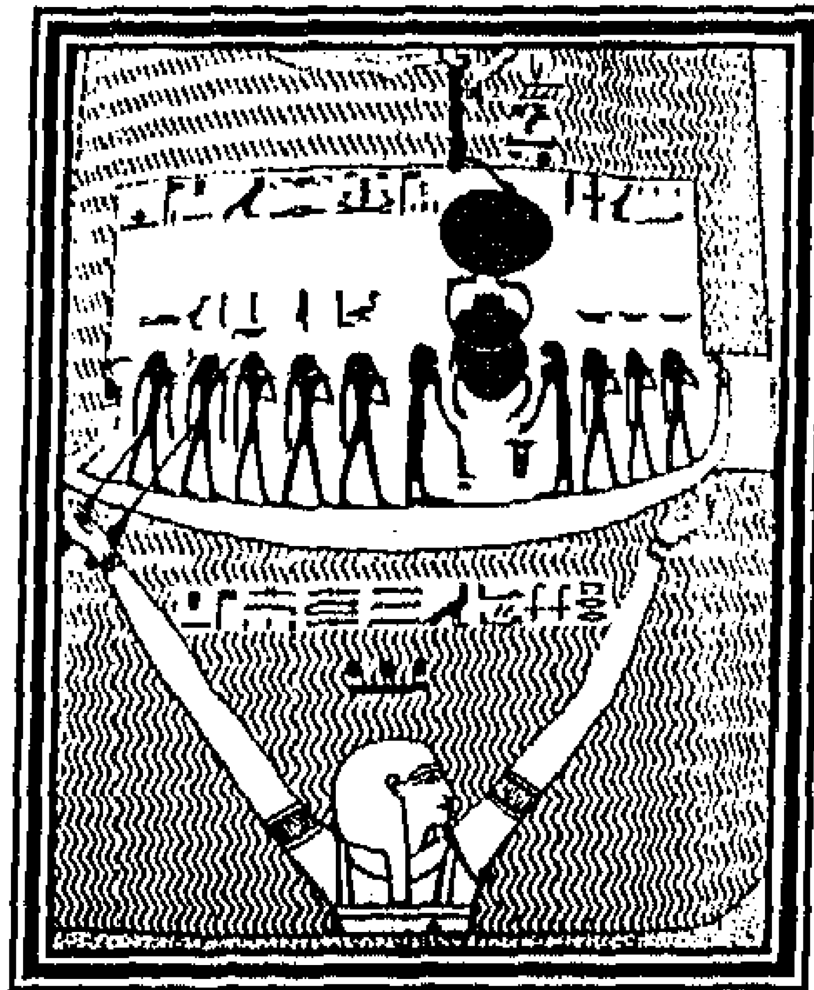
شكل (٨٥)

فصل السماء عن الأرض – تابوت Urshnofer – متحف المتروبوليتان – الأسرة الثلاثين – العصر المتأخر .



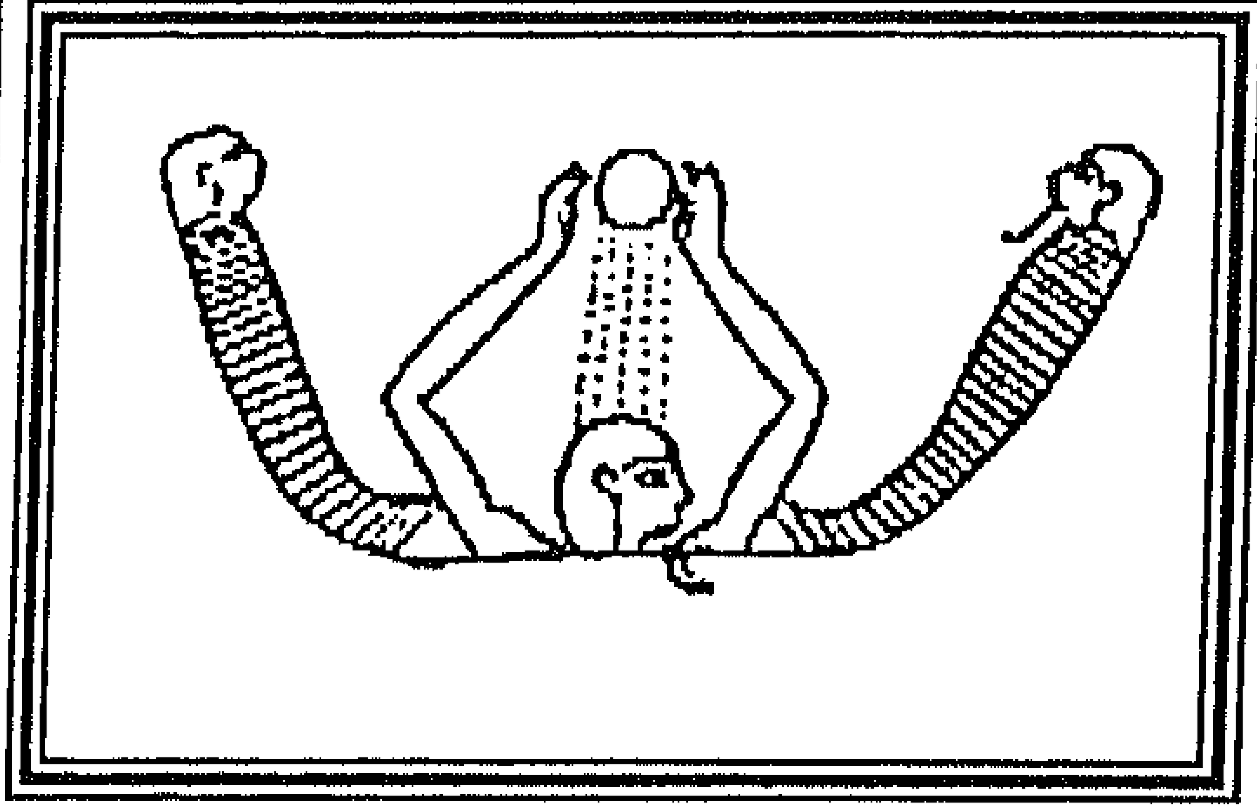
شكل (٨٦)

نون يرفع قرص الشمس بداخل خبرى – تابوت – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث .

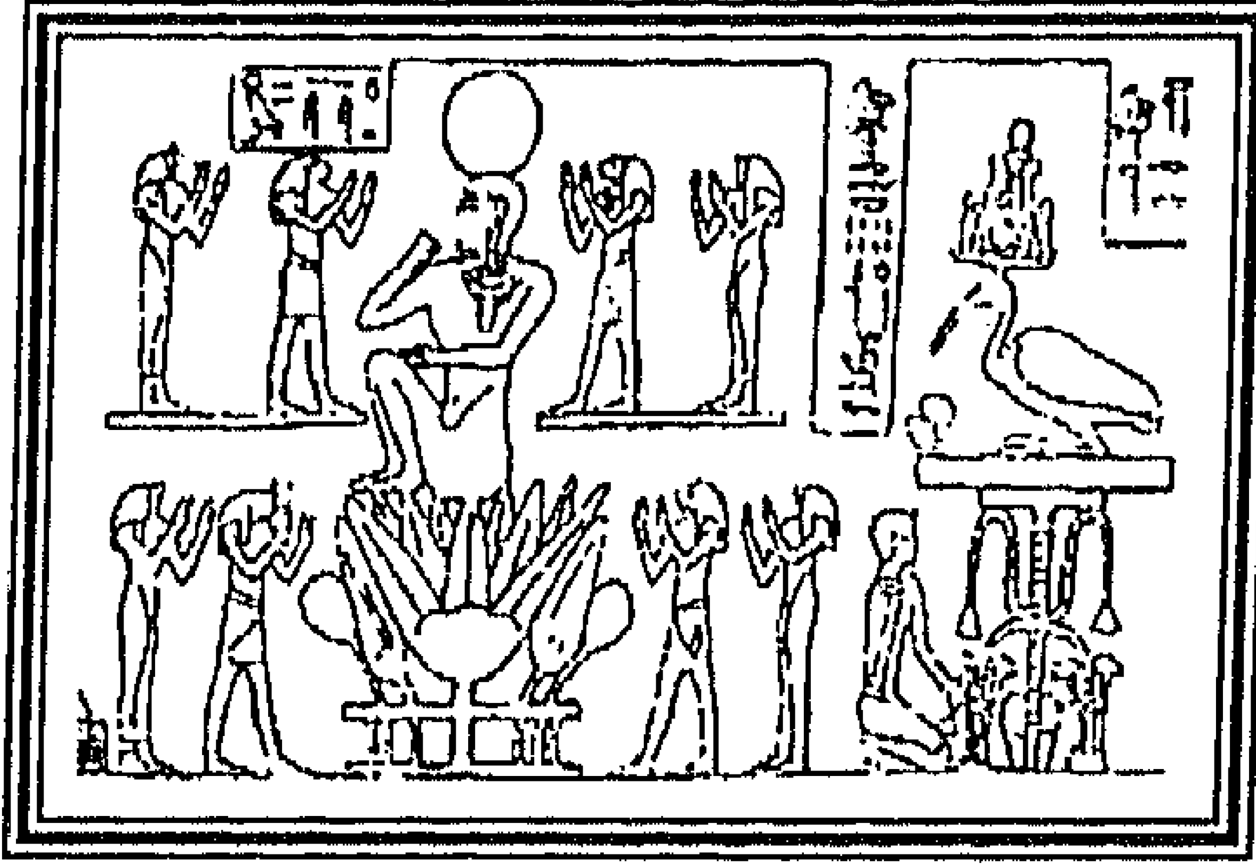


شكل (٨٧)

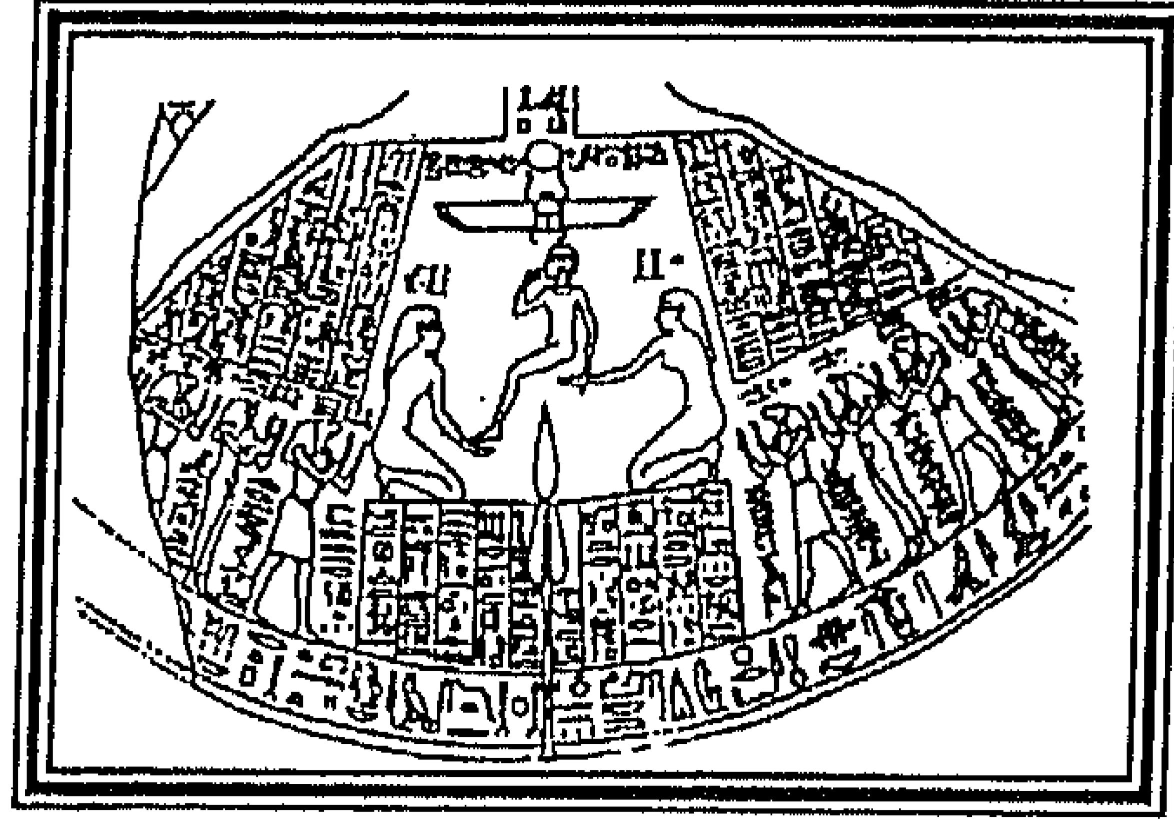
نون يرفع مركب الشمس – المنظر الختامي لكتاب البوابات – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث .



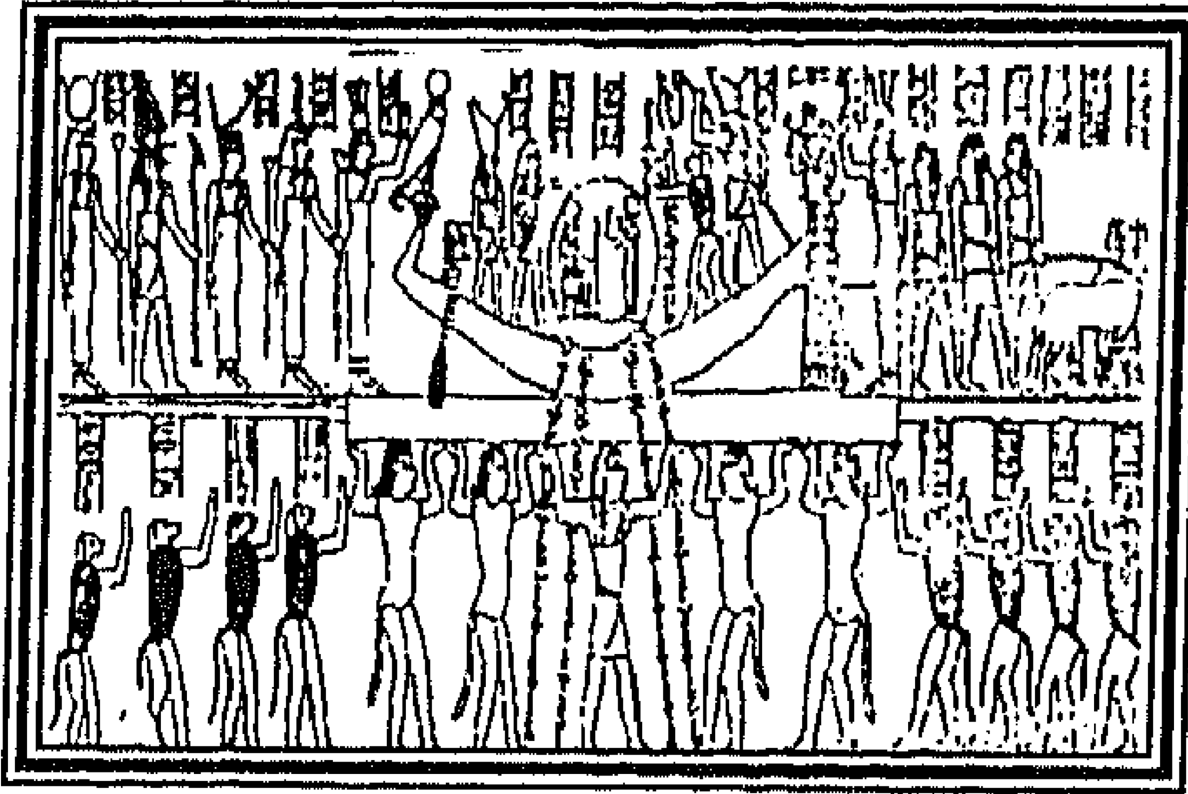
شكل (٨٨)
غروب الشمس- بردية –
عصر الانتقال الثالث .



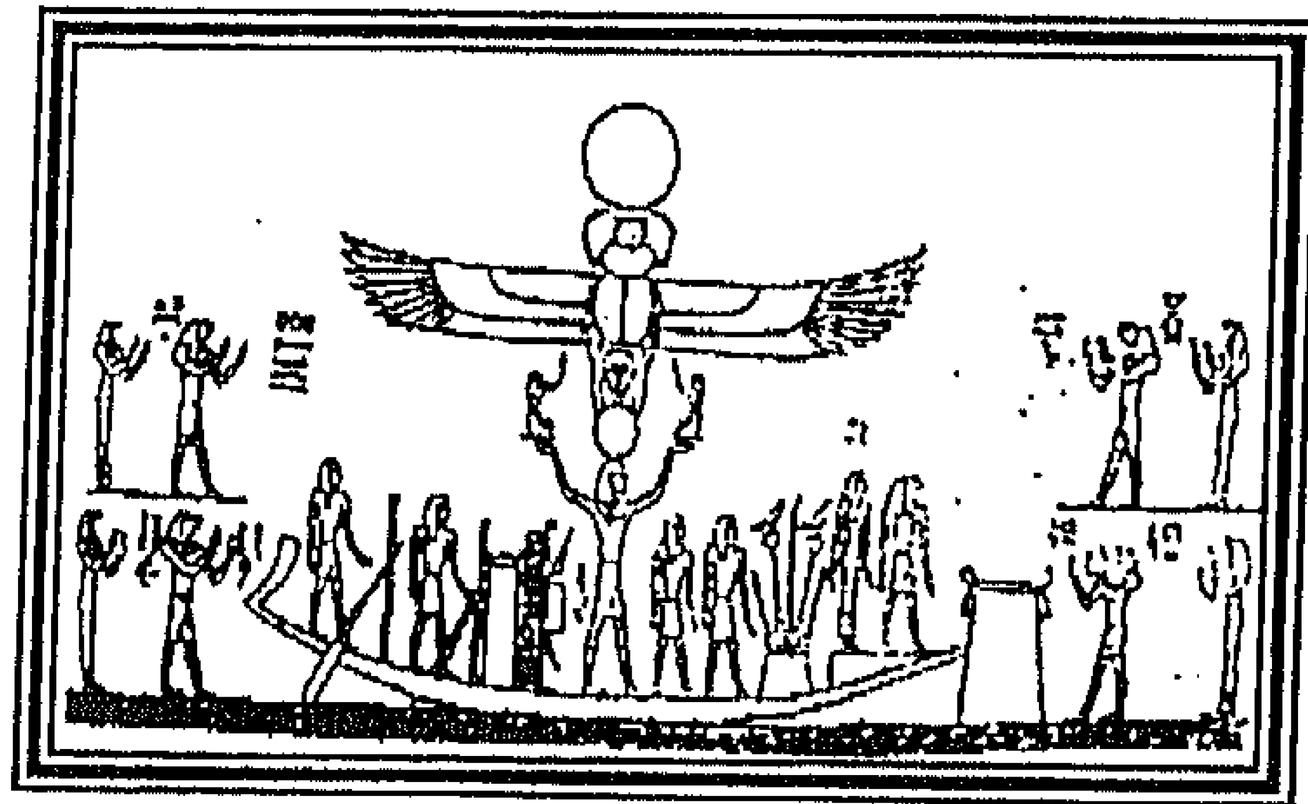
شكل (٨٩)
الأرباب الثمانية يتعبدون لرب
الشمس الوليد – معبد هيبس –
الأسرة السابعة والعشرون –
العصر المتأخر .



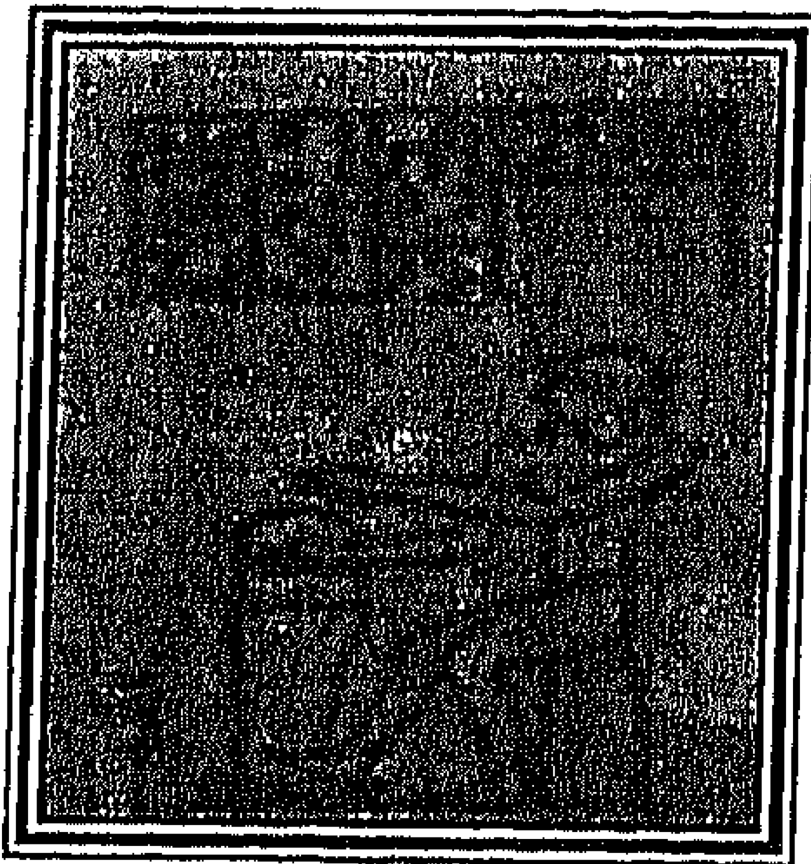
شكل (٩٠)
خلق الشمس على ايدى ارباب
وربات ثامون الاشمونيين –
تابوت – المتحف المصري.



شكل (٩١)
الأرباب الثمانية على هيئة القردة –
مقبرة با ان ننتيو – الأسرة السادسة
والعشرون – العصر المتأخر .



شكل (٩٢)
الأرباب الثمانية يتعبدون لرب
الشمس – تابوت – متحف
المتروبوليتان – الأسرة الثلاثين –
العصر المتأخر .



شكل (٩٣)
بتاح يشكل البيضة الكونية –
معبد فيلة .



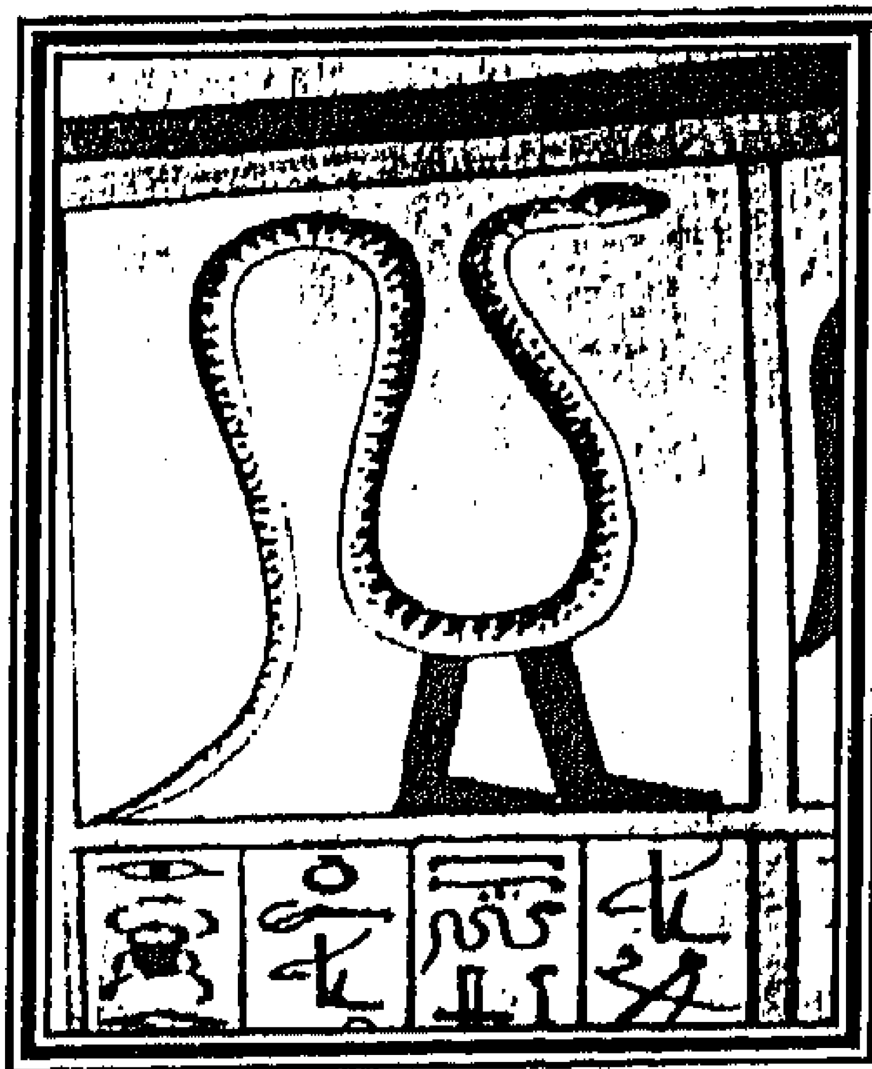
شكل (٩٤)
خنوم يخلق الحياة على عجلة الفخار .



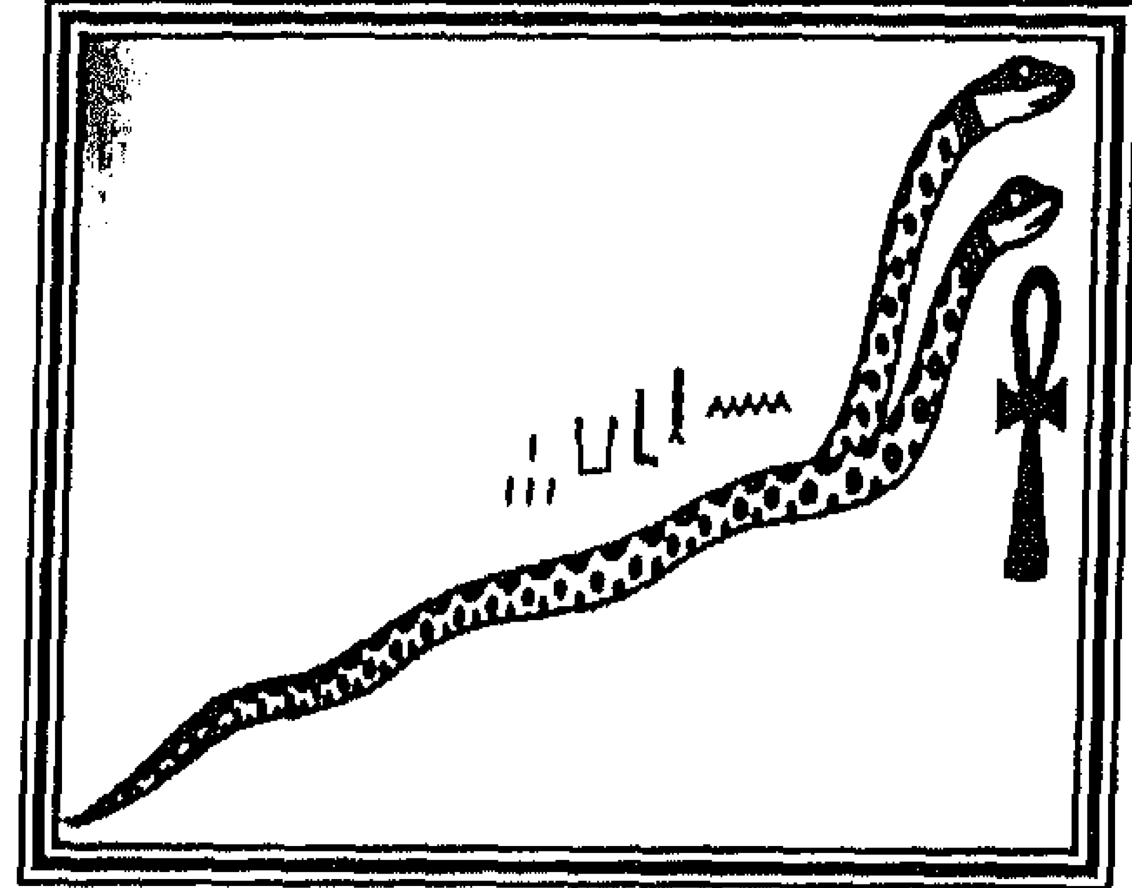
شكل (٩٥)
الاله " خنوم " يشكل طفلا وقرينته (كا) بينما تقوم زوجته الالهة " حكات " باعطائه الحياة (عنخ)- معبد الدير البحري .



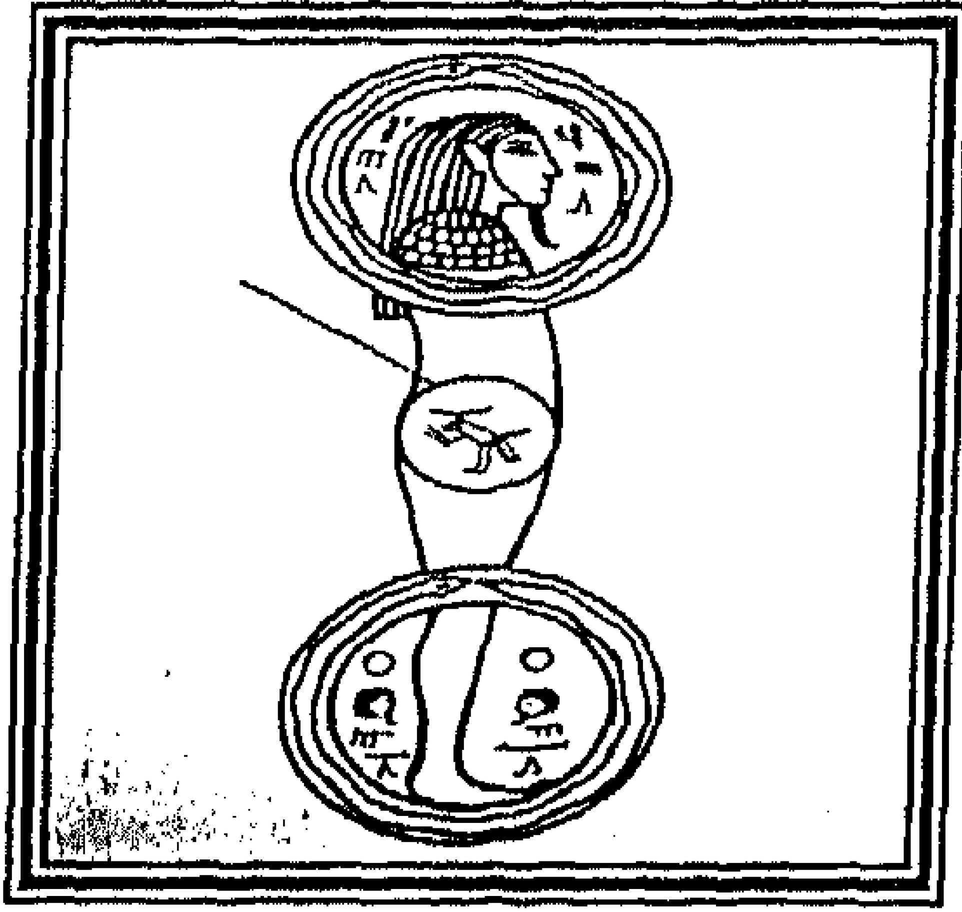
شكل (٩٦)
الاله " خنوم " يخلق الطفل الملكى وقرينته على دولاب الفخرانى والالهة " إيزيس " تهب لهما الحياة .



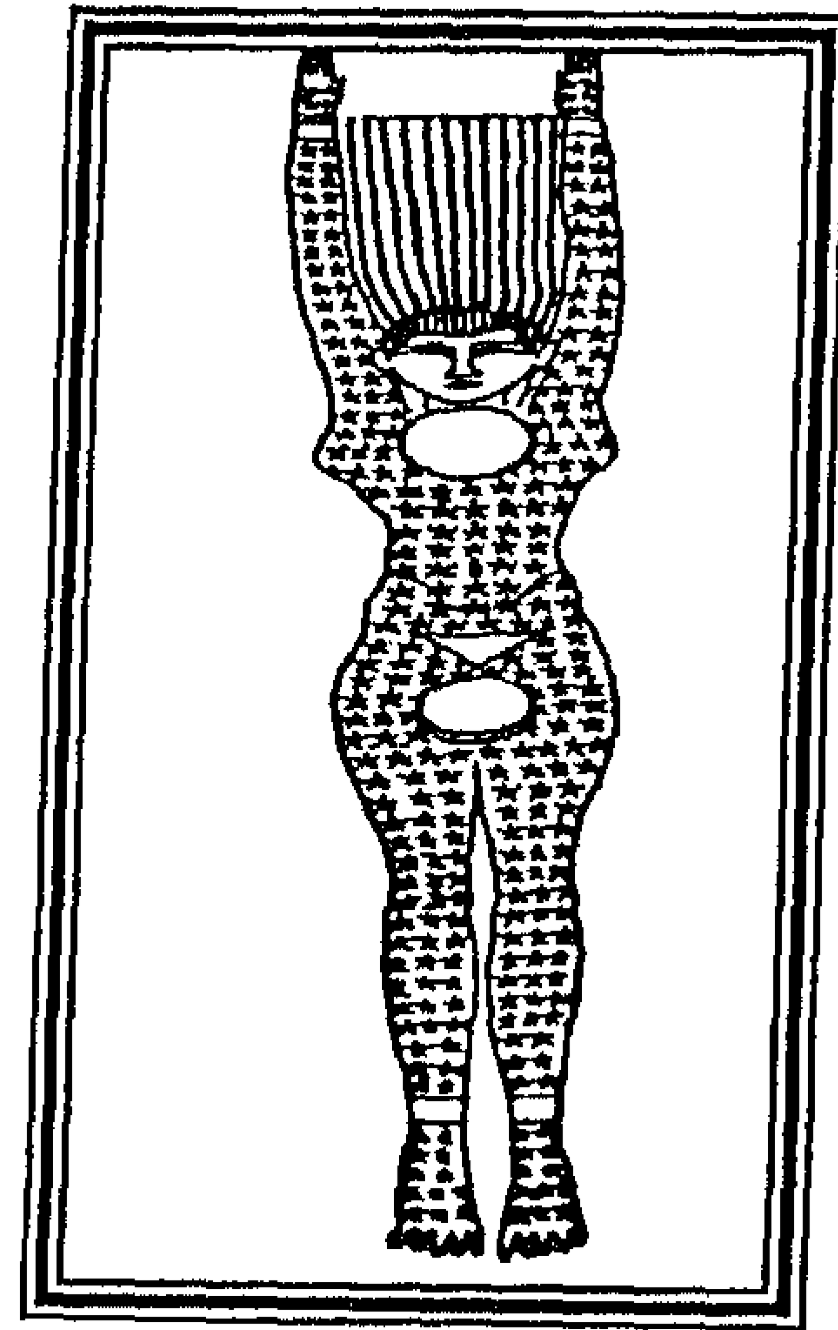
شكل (٩٧)
الثعبان الازلى – بردية أنى – المتحف البريطاني .



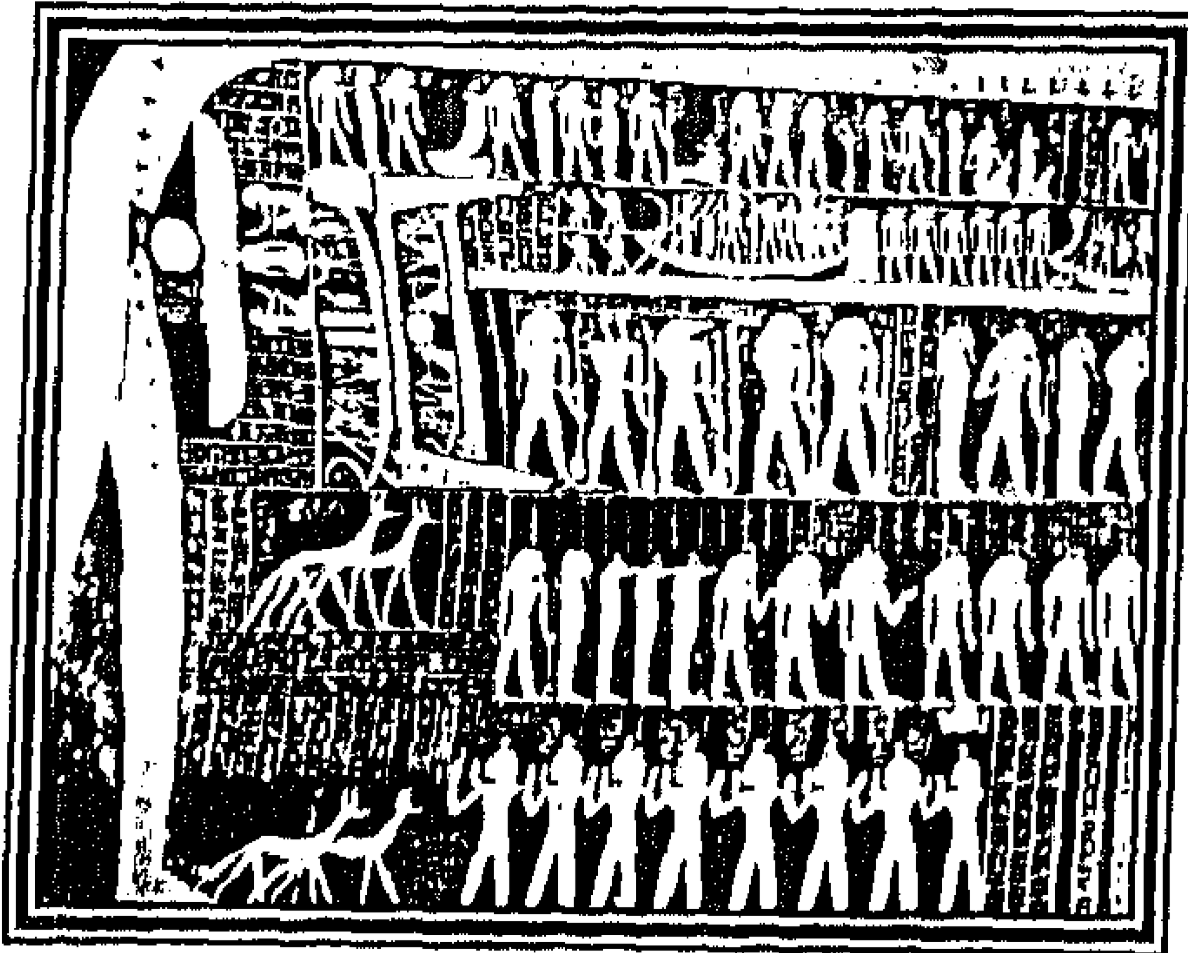
شكل (٩٨)
الثعبان " نحب كاو " .



شكل (٩٩)
مومياء منتصبة يحيط بها ثعبانين على شكل دائرتين – المقصورة الثانية المذهبة للملك " توت عنخ آمون " – المتحف المصري – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



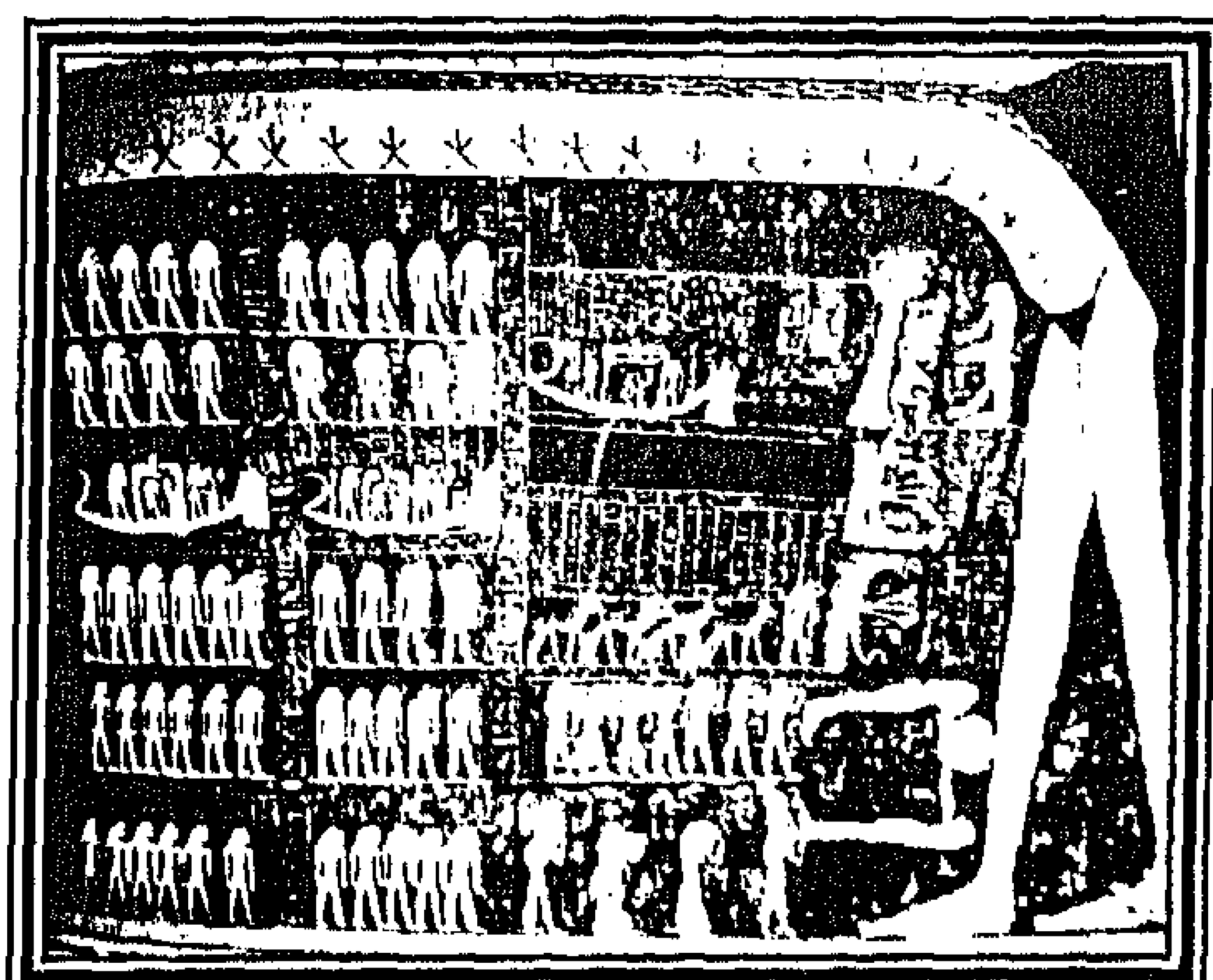
شكل (١٠٠)
آلهة السماء الراعية تحل الشمس والقمر والنجوم على جسدها – من داخل غطاء تابوت حجري – العصر المتأخر .



شكل (١٠١)
ولادة الشمس من بدن " نوت " – سقف حجرة تابوت " رمسيس السادس " – وادي الملوك – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



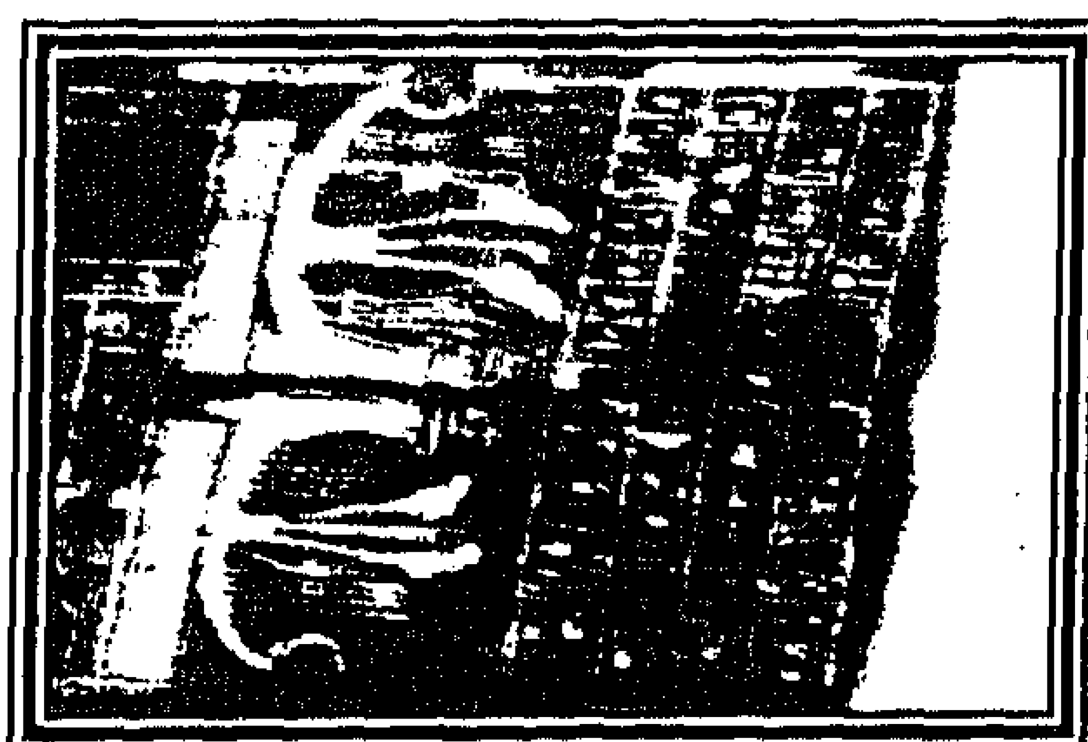
شكل (١٠١ أ)
تفصيل من ولادة الشمس من بدن " نوت" – سقف حجرة تابوت " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



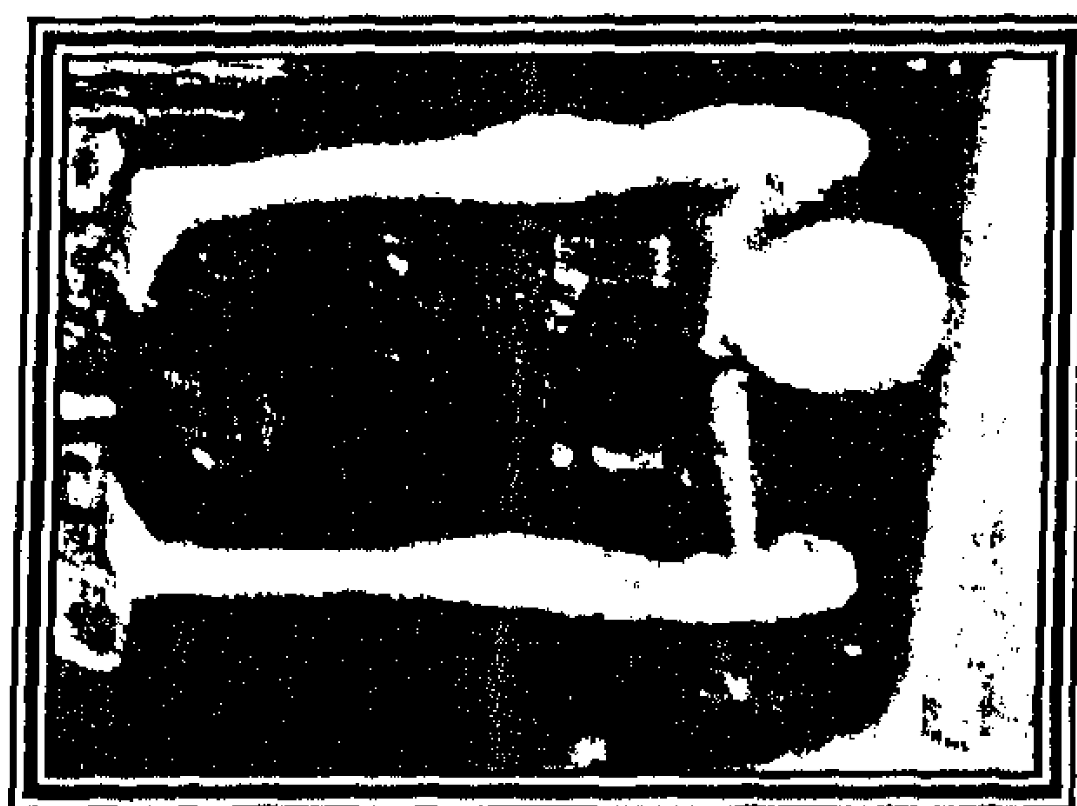
شكل (١٠٢)
ولادة الشمس – سقف حجرة تابوت " رمسيس السادس " وادي الملوك – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



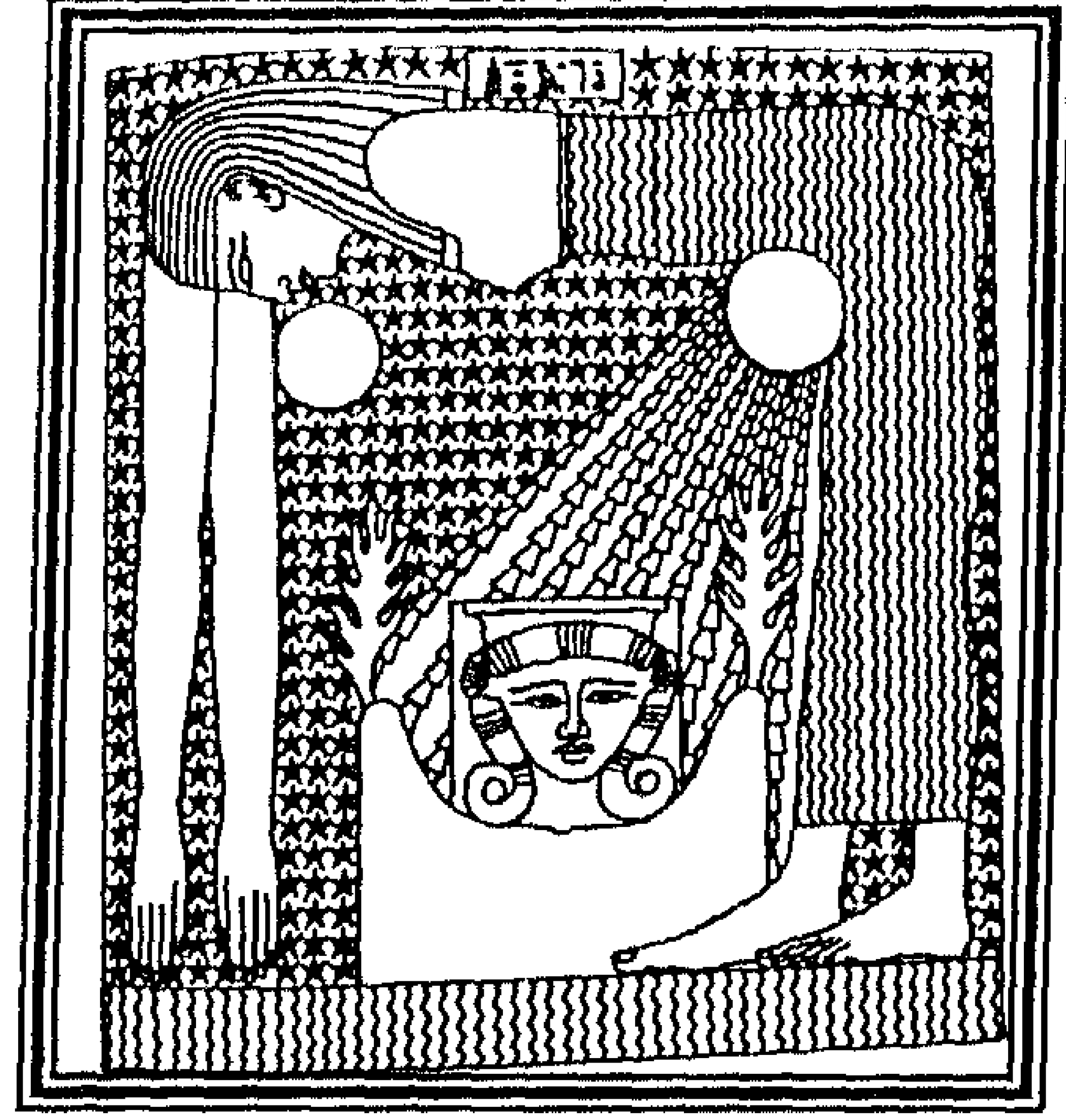
شكل (١٠٢ أ)
تفصيل من ولادة الشمس – المجموعة الأولى – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



شكل (١٠٢ ب)
تفصيل من ولادة الشمس – المجموعة الثانية – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



شكل (١٠٢ ج)
تفصيل من ولادة الشمس – المجموعة الثالثة – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



شكل (١٠٣)
" نوت " تعطى ميلاد الشمس وأشعتها تقع على Hathor الواقع في دائرة الأفق .



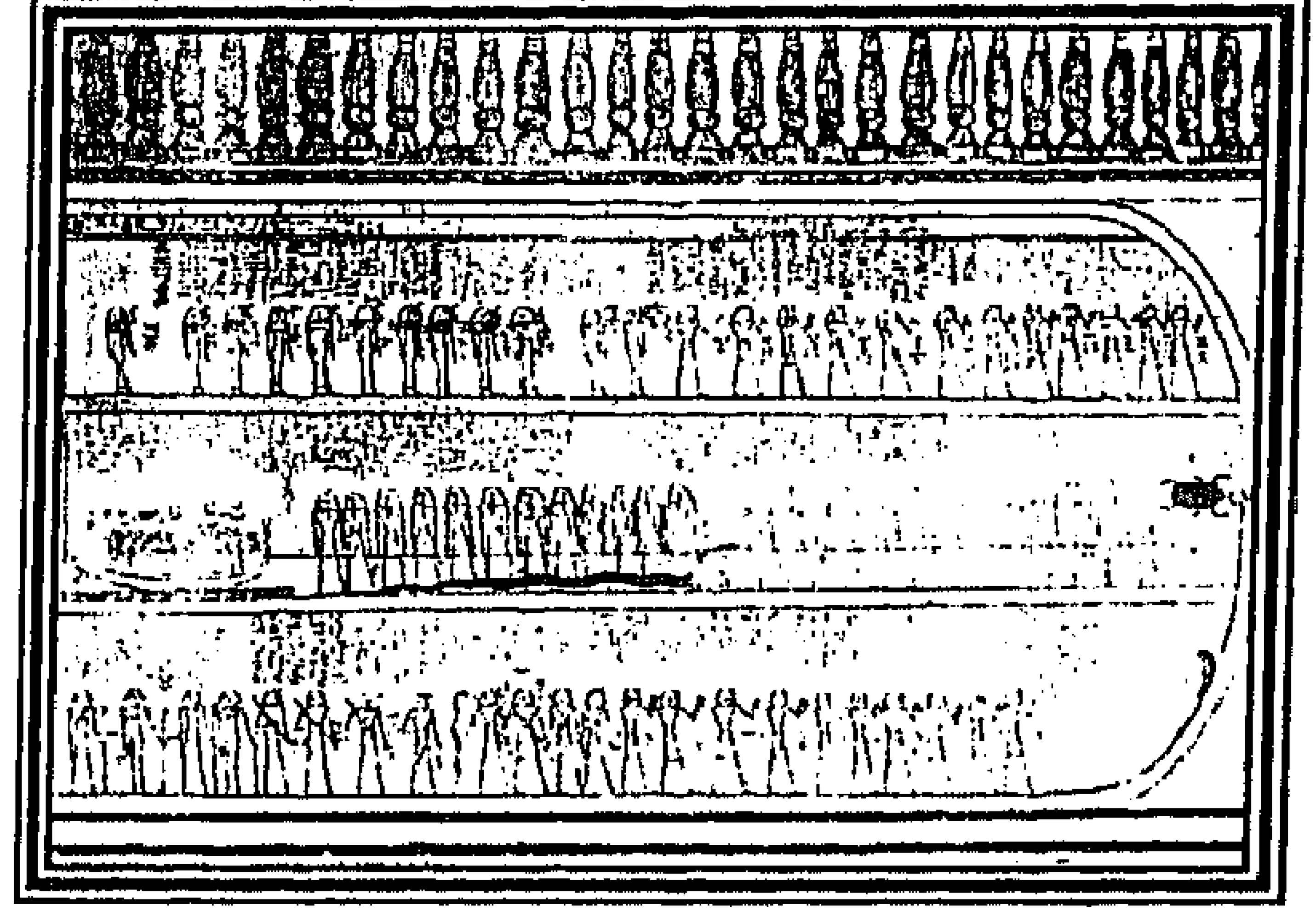
شكل (١٠٤)
وجه من لوح " نعرمر " - الأسرة الأولى - العصر العتيق .



شكل (١٠٥)
رب الشمس يخرج من بين شجرتي الجميز - مقبرة " Sen - Nedjem " - دير المدينة- طيبة - الأسرة التاسعة عشرة - عصر الرعامسة .



شكل (١٠٦)
رب الشمس على هيئة عجل صغير يخرج من بين شجرتي الجميز عند الأفق - مقبرة " ارى - نفر " - دير المدينة .



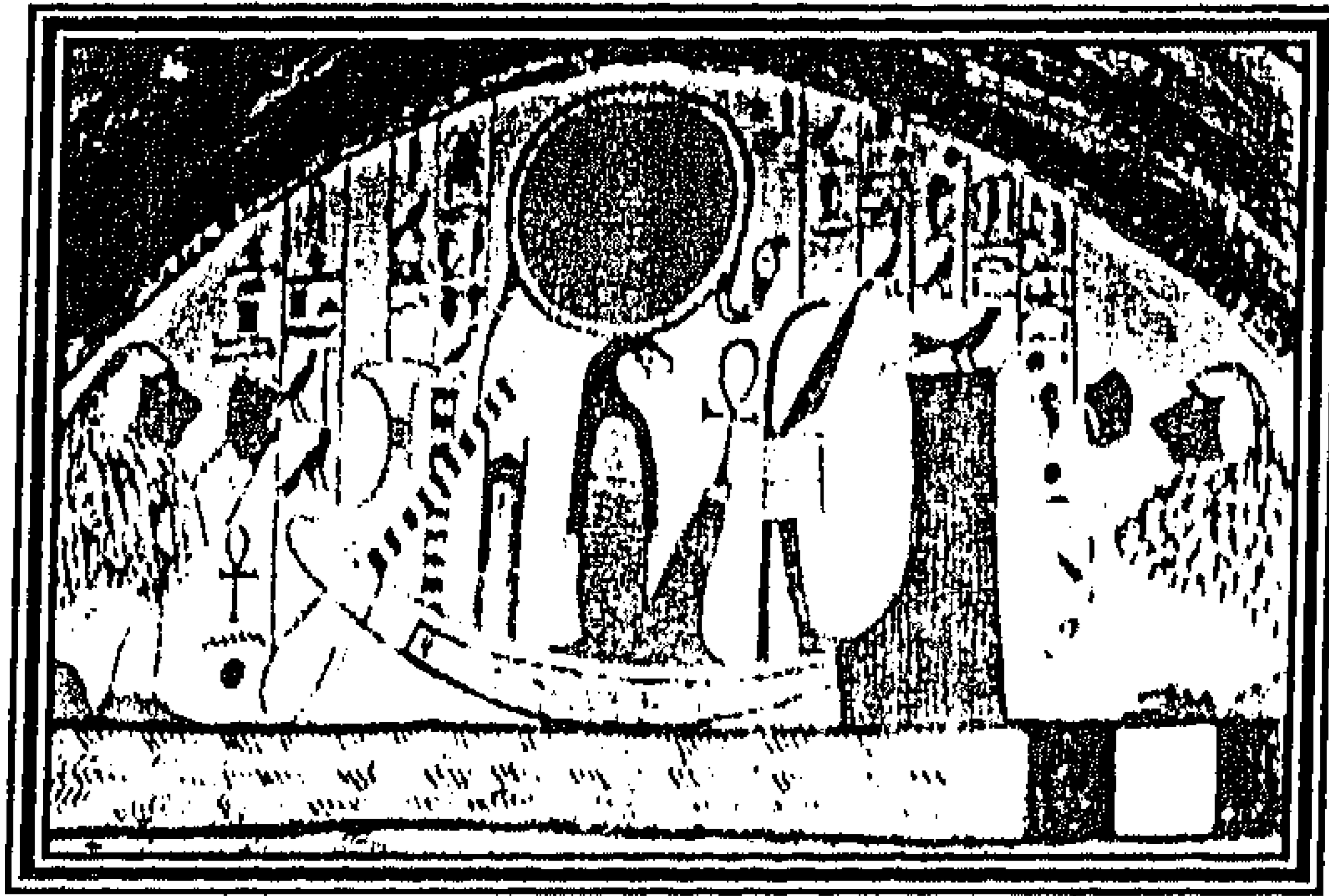
شكل (١٠٧)
إعادة ولادة الشمس من جسد الثعبان العملاق خلال الساعة الثانية عشرة – الامى دوات – مقبرة " امنتحتب الثاني" – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (١٠٨)
طفل الشمس داخل قرص الشمس الذي يحيط به الثعبان – بردية " **Herweben** " – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث .



شكل (١٠٩)
ذراعين أنثويتين يبزغان من الجبل الغربي لاستقبال قرص الشمس– الدولة الحديثة .



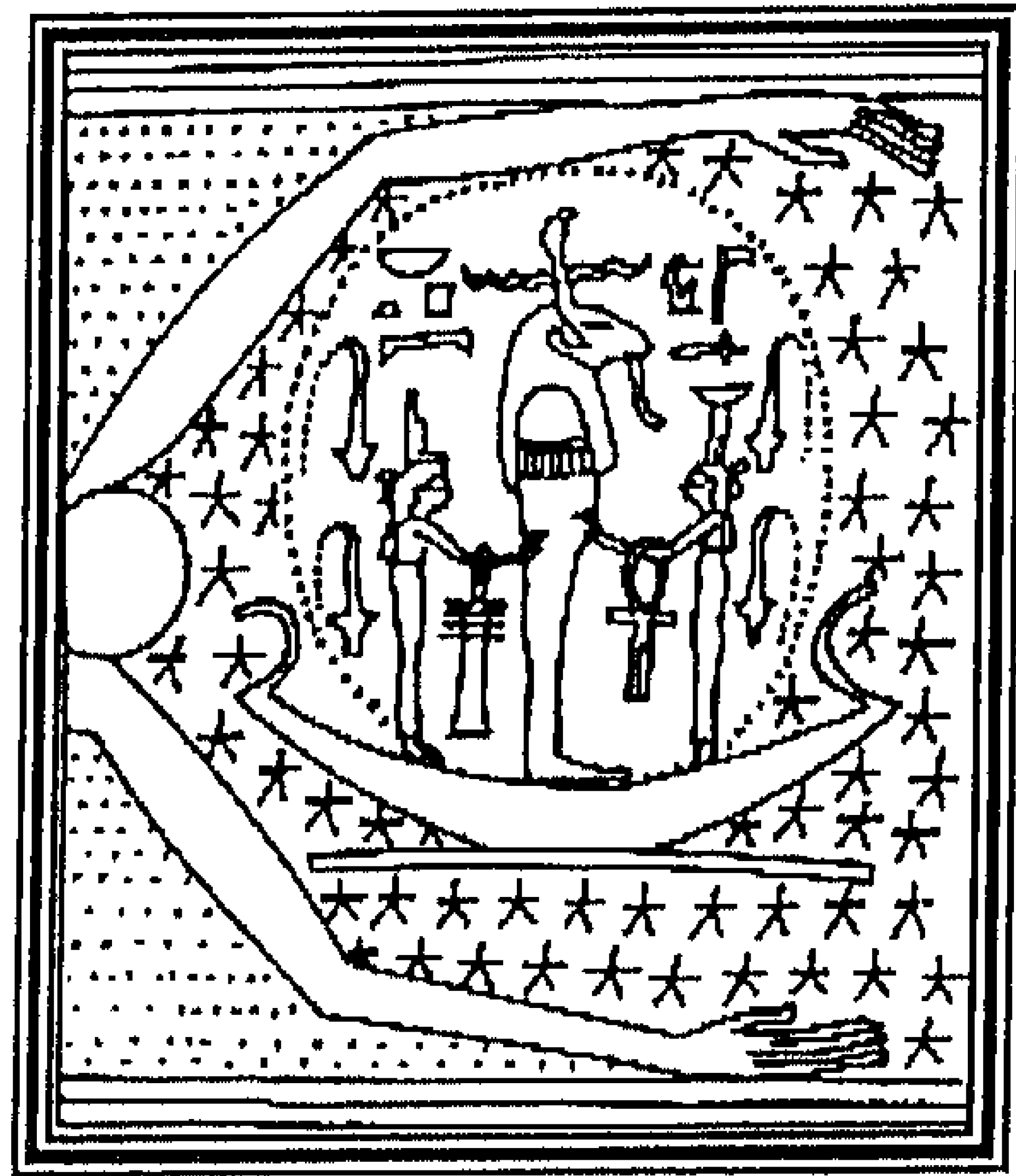
شكل (١١٠)
رب الشمس داخل مركبه بدون مرافقين – مقبرة " سن نجم " – دير المدينة – طيبة – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



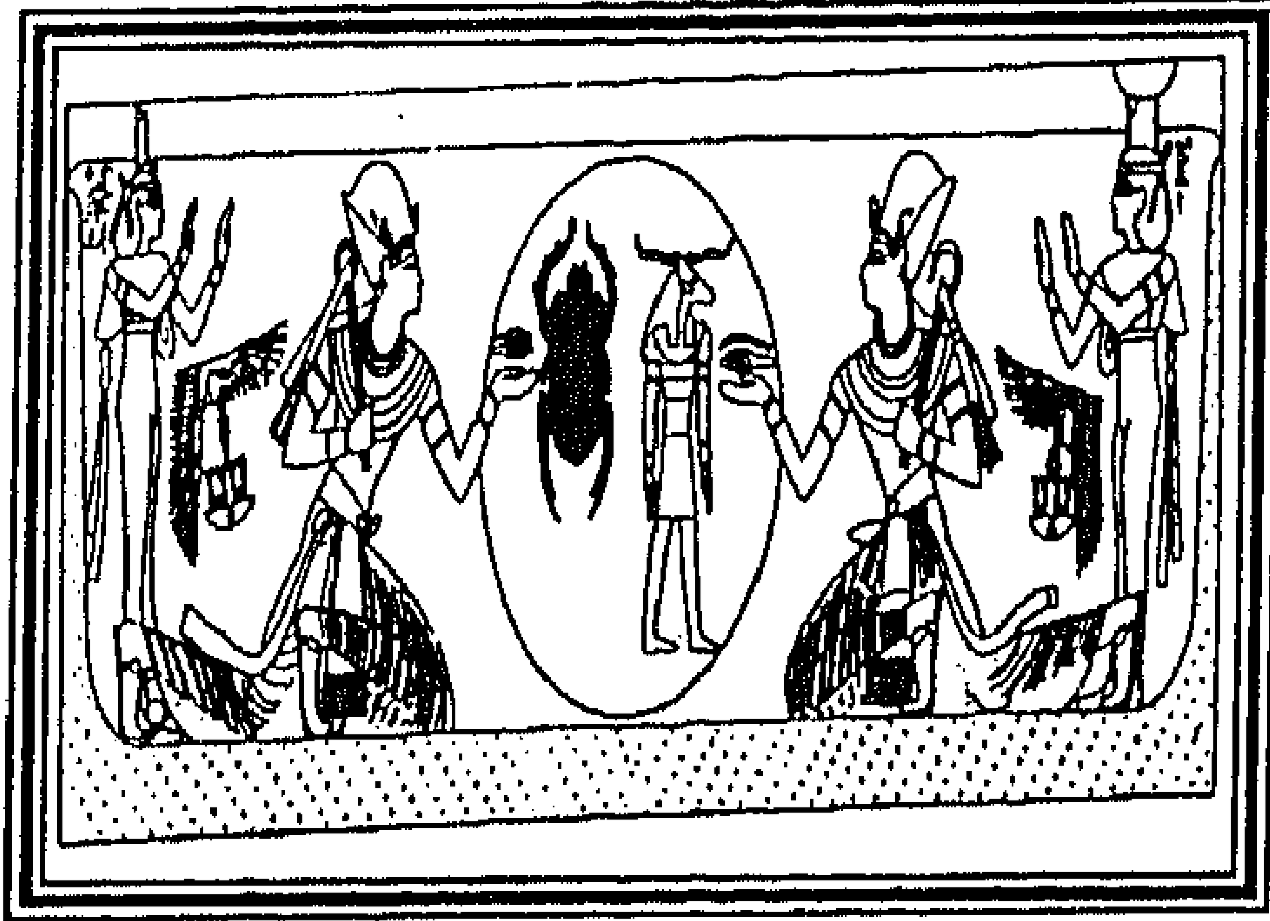
شكل (١١١)
الرحلة الليلية للشمس داخل جسد تمساح – مقبرة " رمسيس التاسع " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



شكل (١١٢)
اتحاد " رع " و " أوزير " – مقبرة " نفرتارى " – وادي الملكات – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



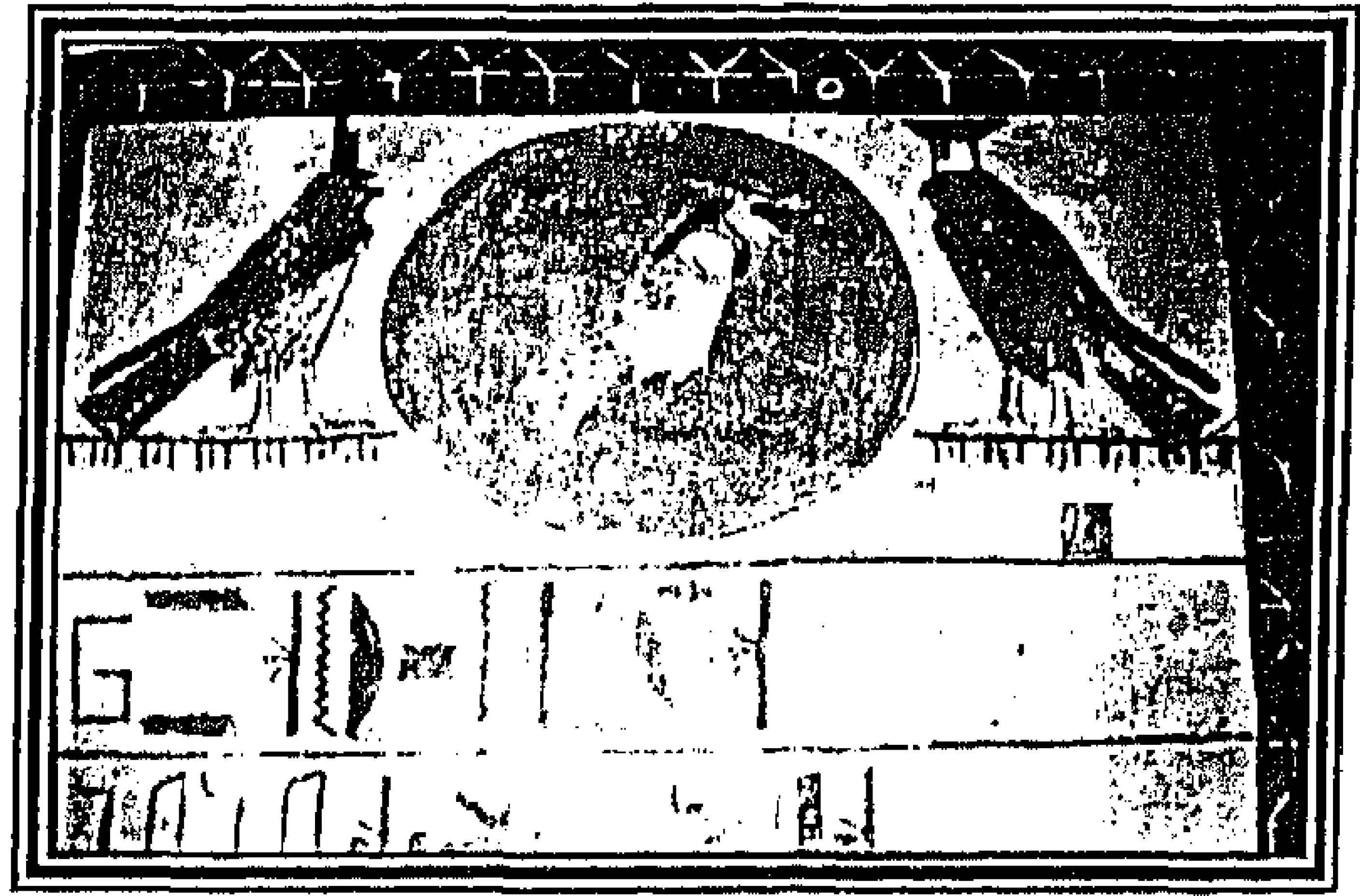
شكل (١١٣)
رحلة رع – اوزيريس – بردية تنتامون .



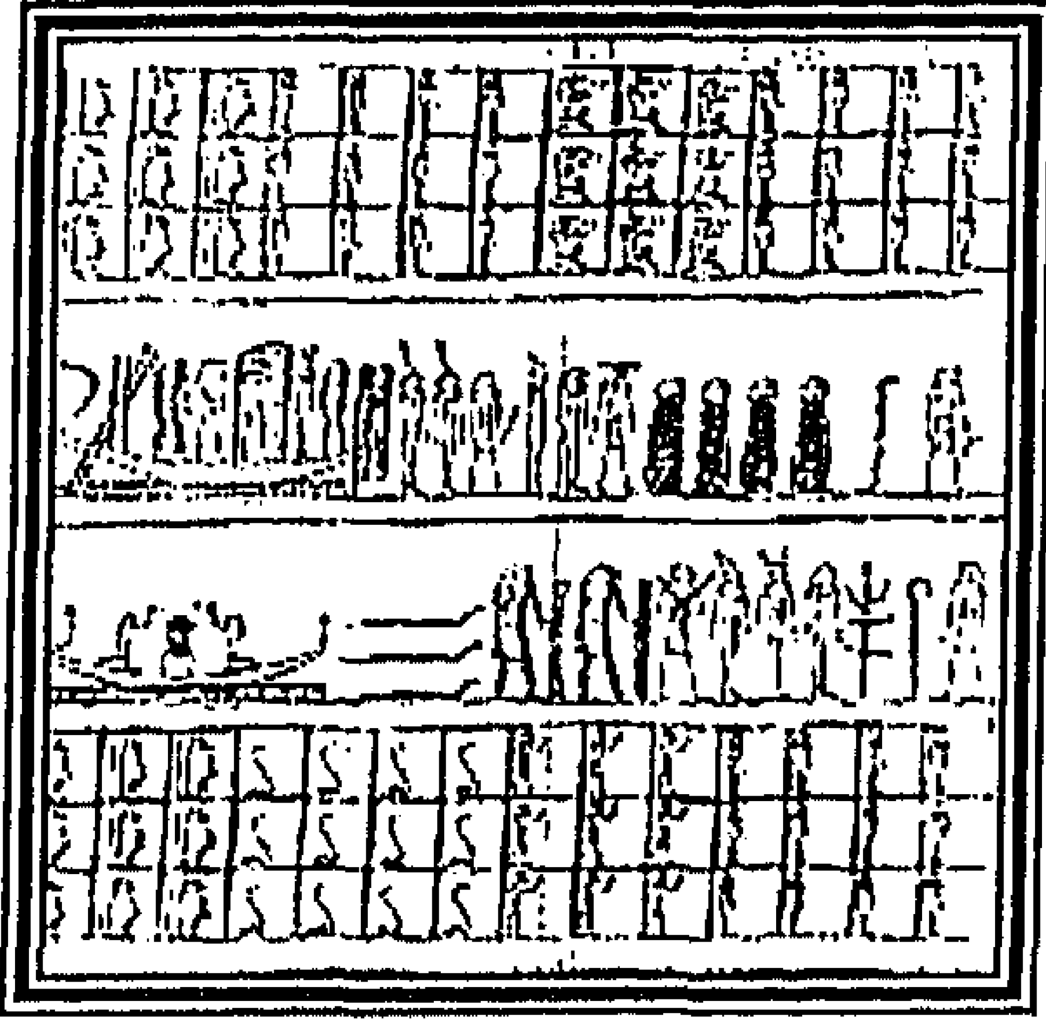
شكل (١١٤)
قرص الشمس بداخله اتوم وخبرى – لوحة فوق مدخل مقبرة "رمسيس العاشر "– الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



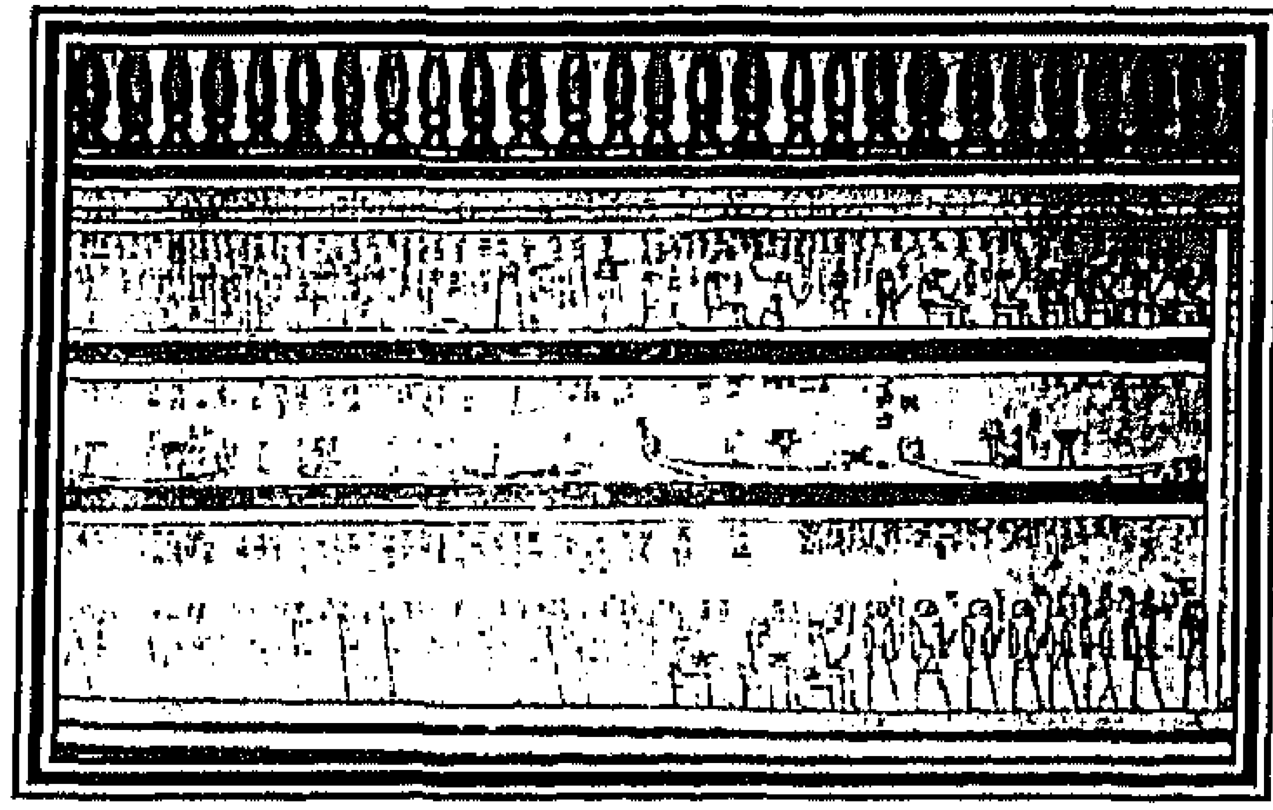
شكل (١١٥)
الـه الـشمس بـشكليه كجعران ، والـه بـراس كـبش ـ مقبـرة " مرنبتاح " ـ الأسرة التاسعة عشرة ـ عصر الرعامسة .



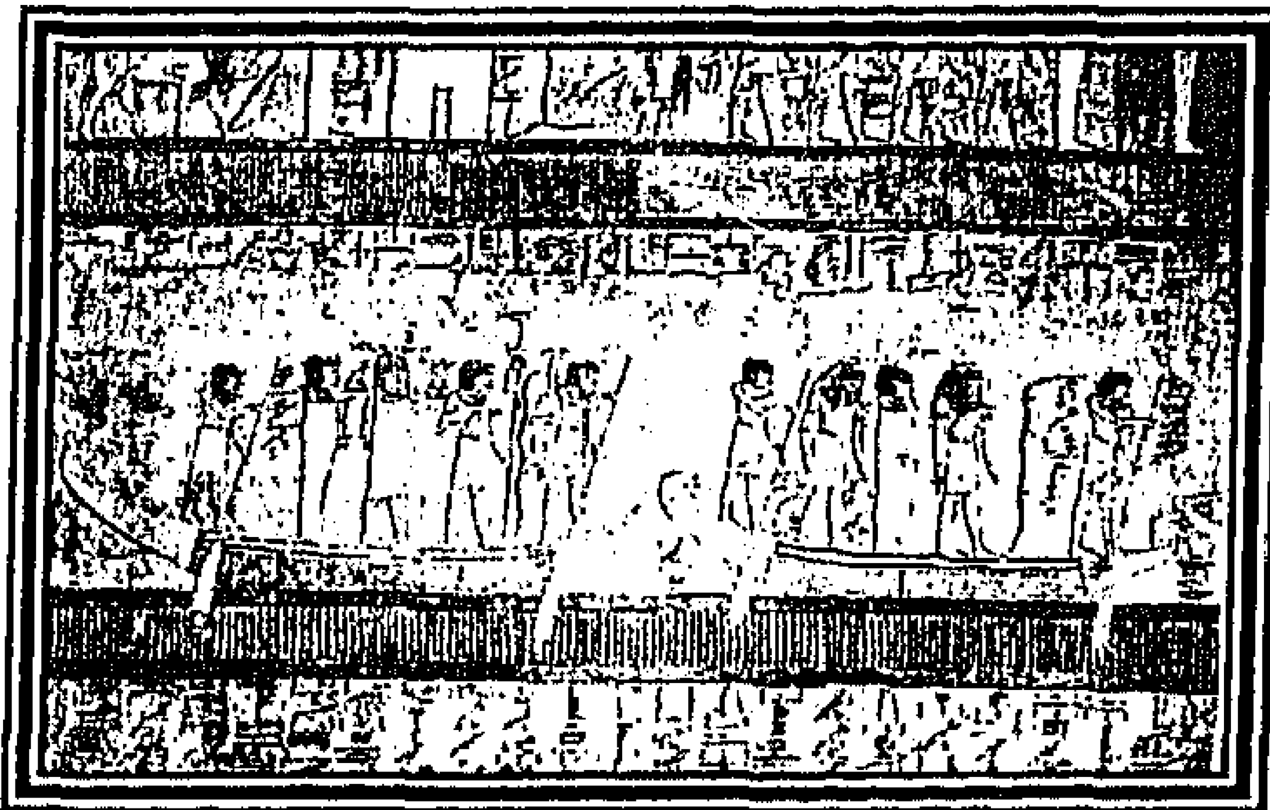
شكل (١١٦)
" با " الـه الشمس كطائر لـه راس كـبش يقف في قرص الشمس - ابتهالات رع ـ سـقف مقبـرة " سـيبتاح " الأسـرة التاسعة عشرة ـ عصر الرعامسة .



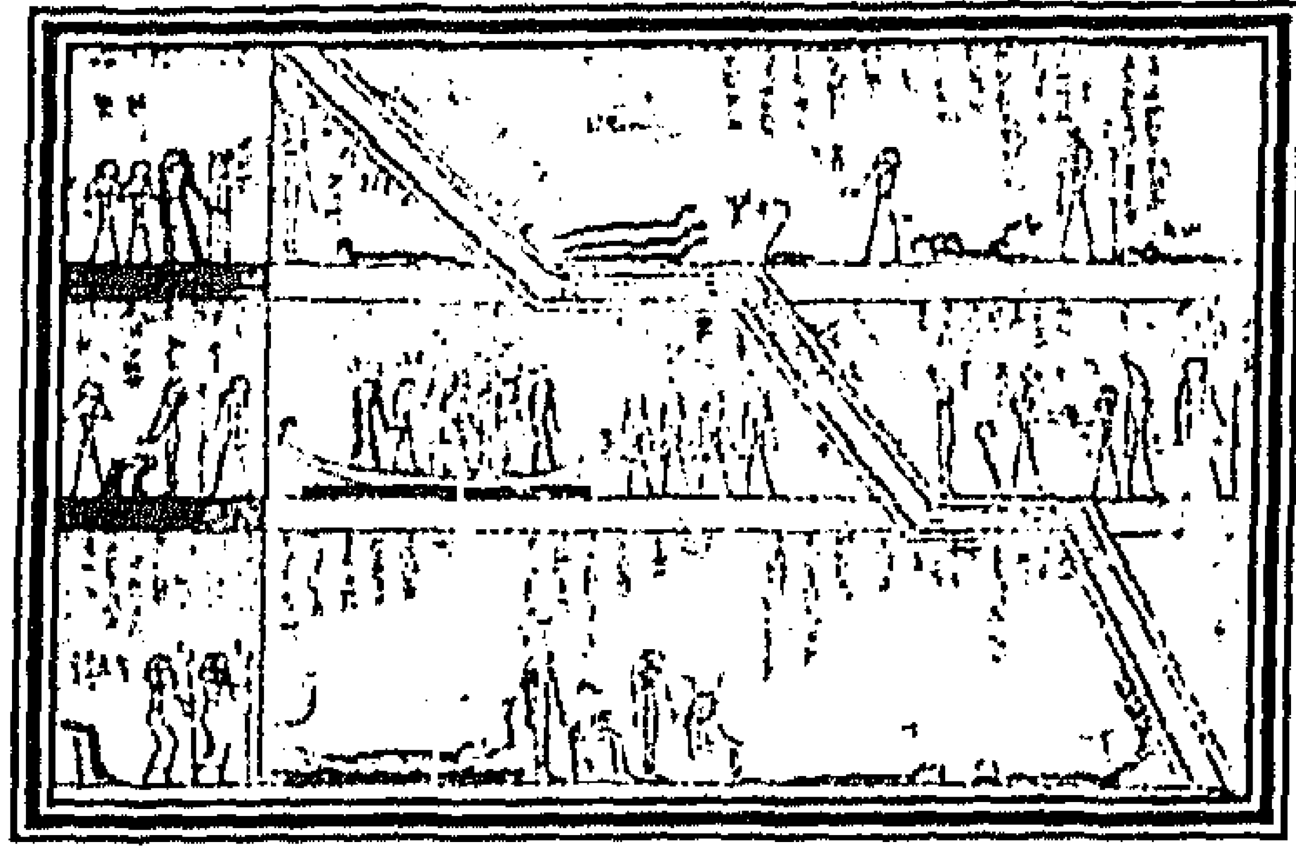
شكل (١١٧)
الساعة الأولى طبقا لكتاب الامى دوات .



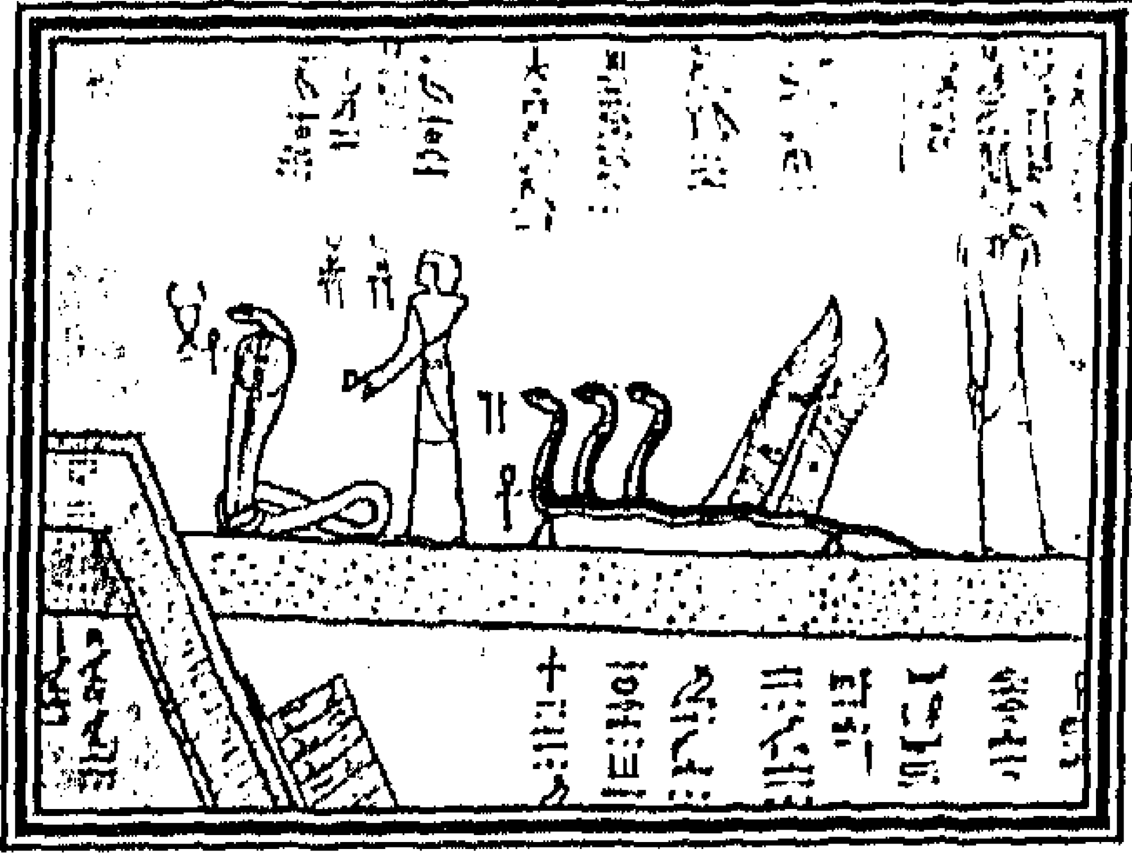
شكل (١١٨)
الـساعة الثانيـة طبقـا لكتـاب الامـى دوات ـ مقبرة "امنحتب الثـاني " ـ الأسرة الثامنـة عشرة ـ الدولـة الحديثة .



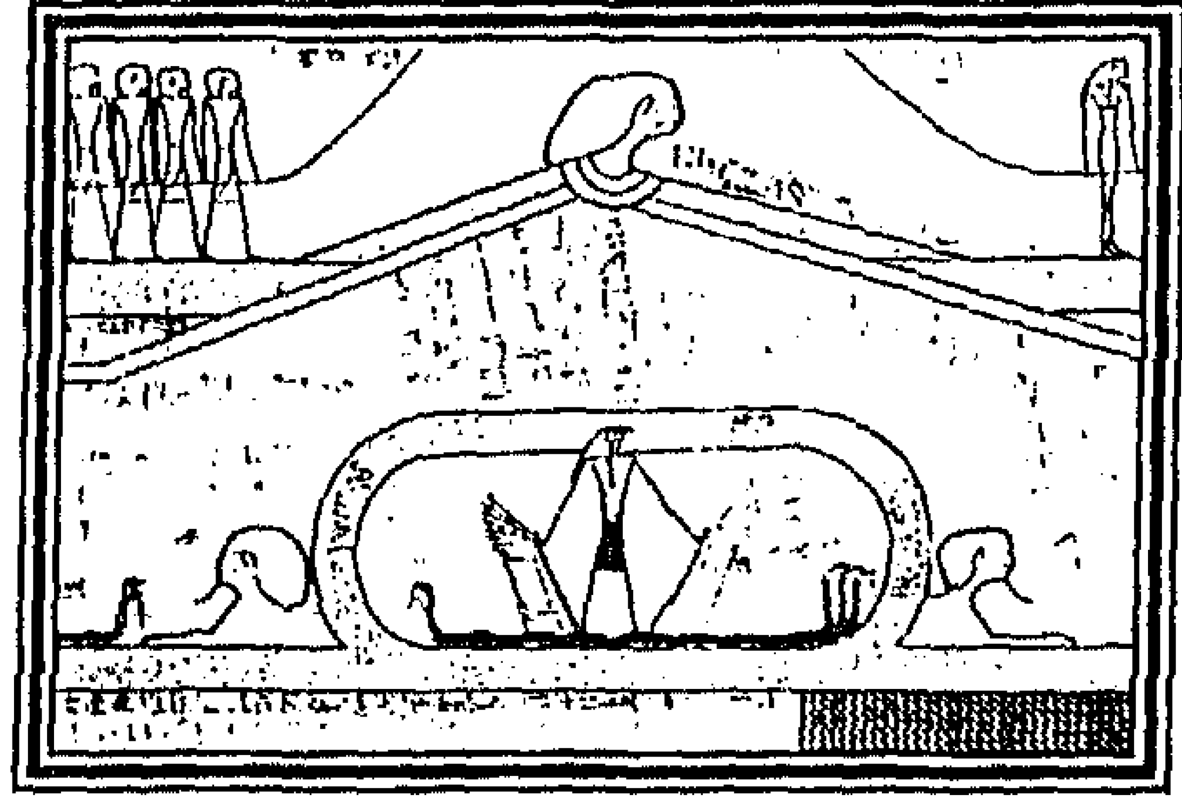
شكل (١١٩)
القطـاع الأوسـط للـساعة الثالثـة طبقـا لكتـاب الامـى دوات ـ مقبـرة " سيتى الأول " ـ الأسـرة التاسـعة عـشرة ـ عصر الرعامسة .



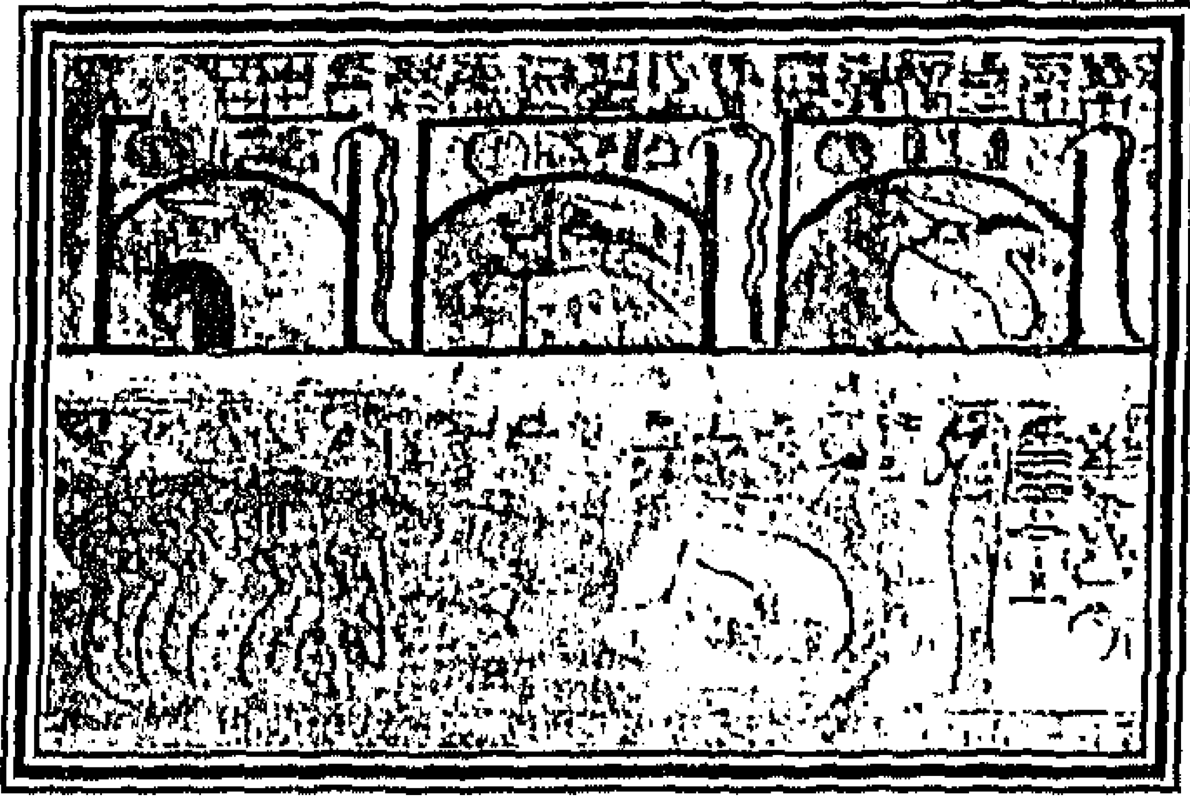
شكل (١٢٠)
الساعة الرابعة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " تحتمس الثالث " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



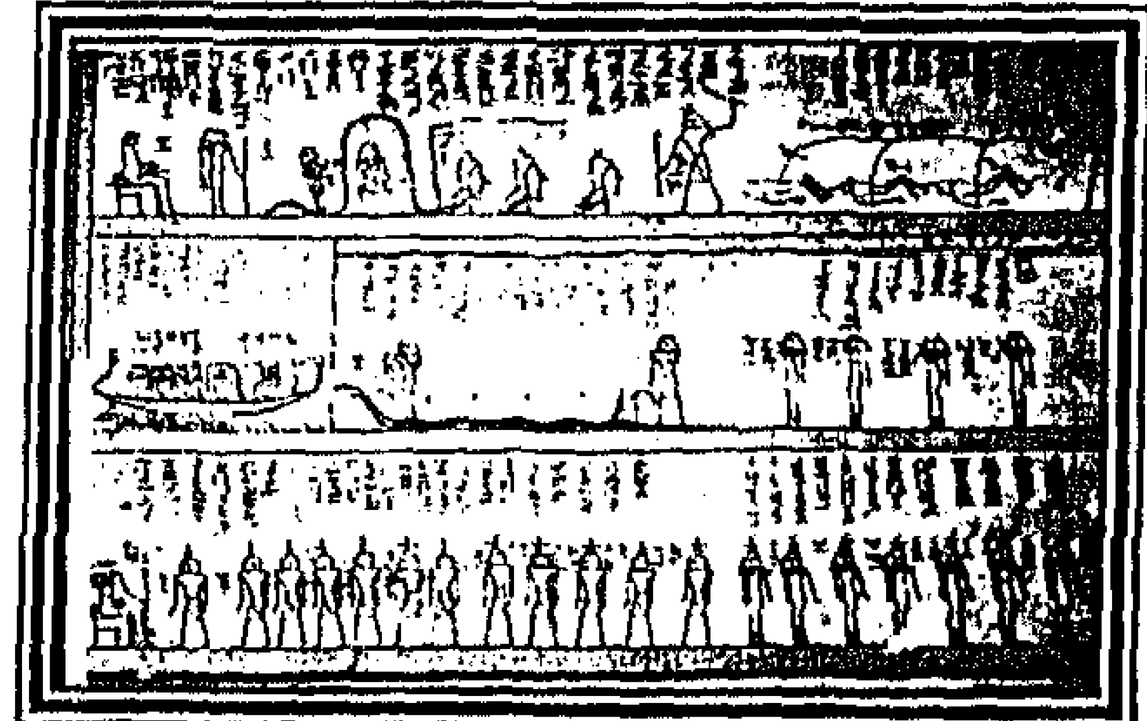
شكل (١٢٠ أ)
تفصيل من الساعة الرابعة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " تحتمس الثالث " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



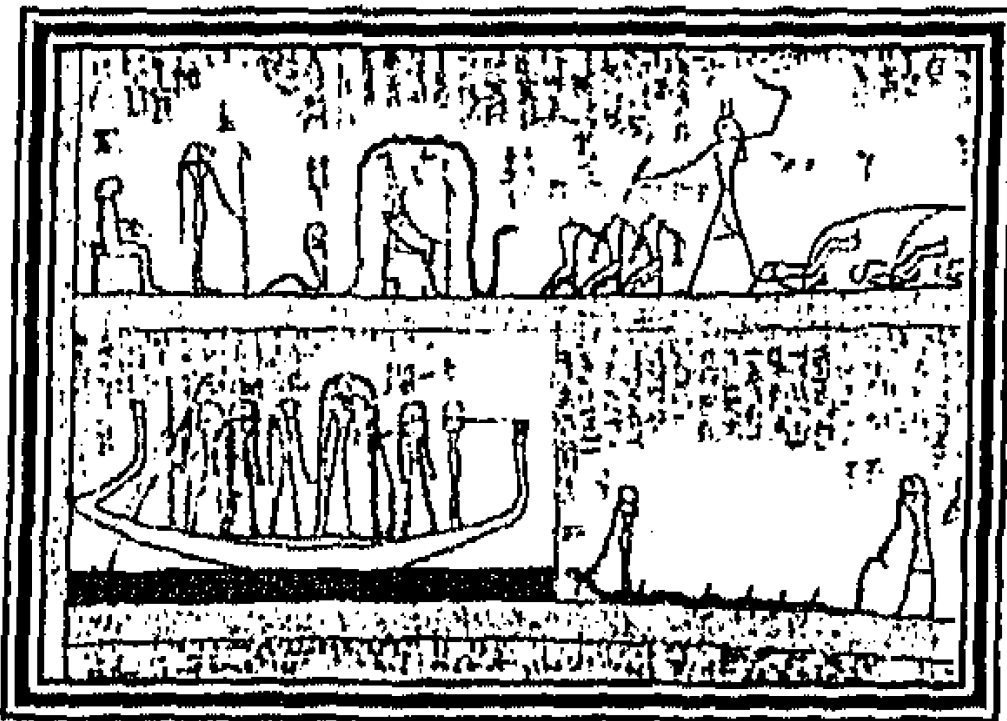
شكل (١٢١)
الساعة الخامسة – كتاب الامى دوات – مقبرة " تحتمس الثالث " مركب الشمس على هينة ثعبان للزحف على الرمال — الأسرة الثامنة عشرة - الدولة الحديثة .



شكل (١٢٢)
القبور الثلاثة المقدسة من الساعة السادسة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " سيتي الأول " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



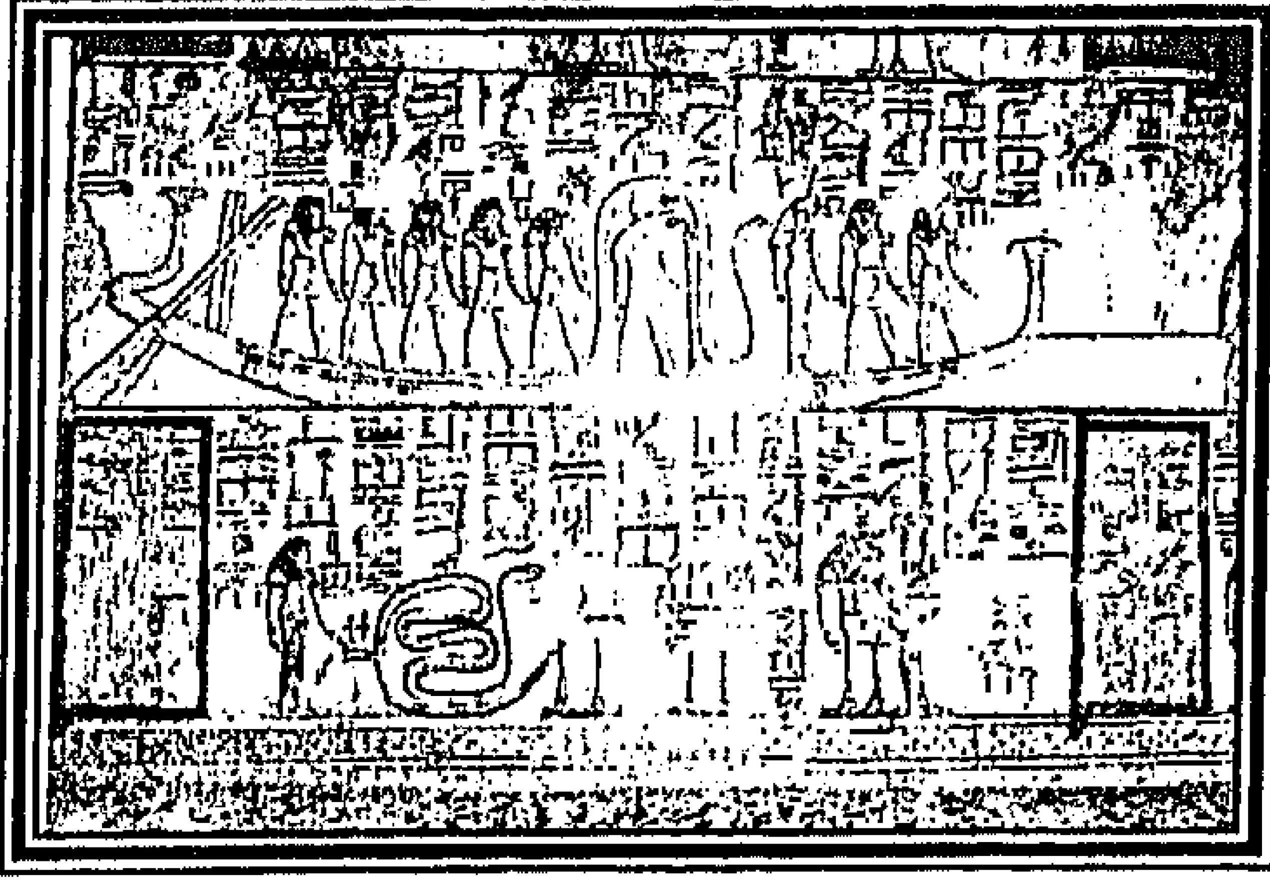
شكل (١٢٣)
الساعة السابعة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " امنحتب الثاني " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



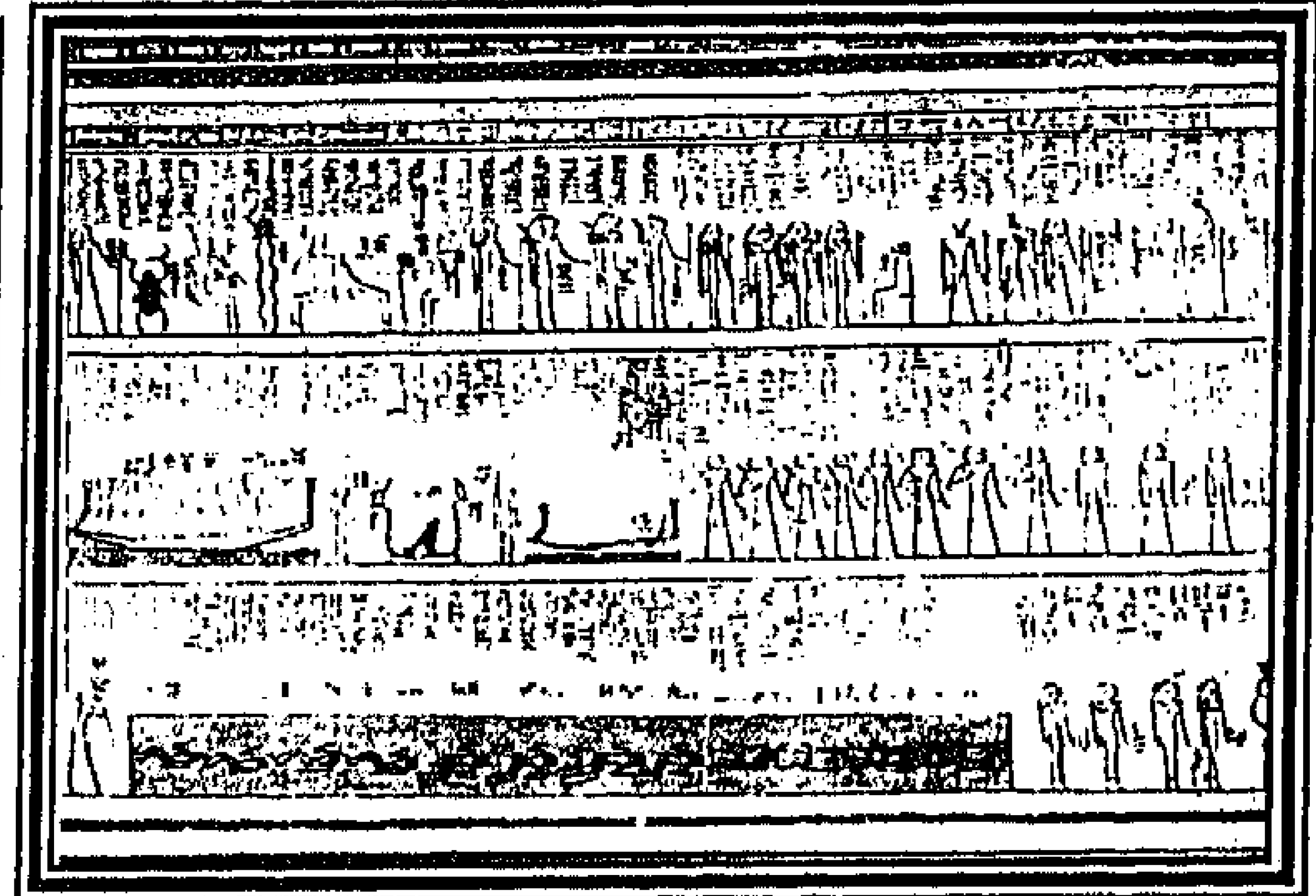
شكل (١٢٣ أ)
تفصيل الساعة السابعة طبقا لكتاب الامى دوات – من مقبرة " امنحتب الثاني " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة.



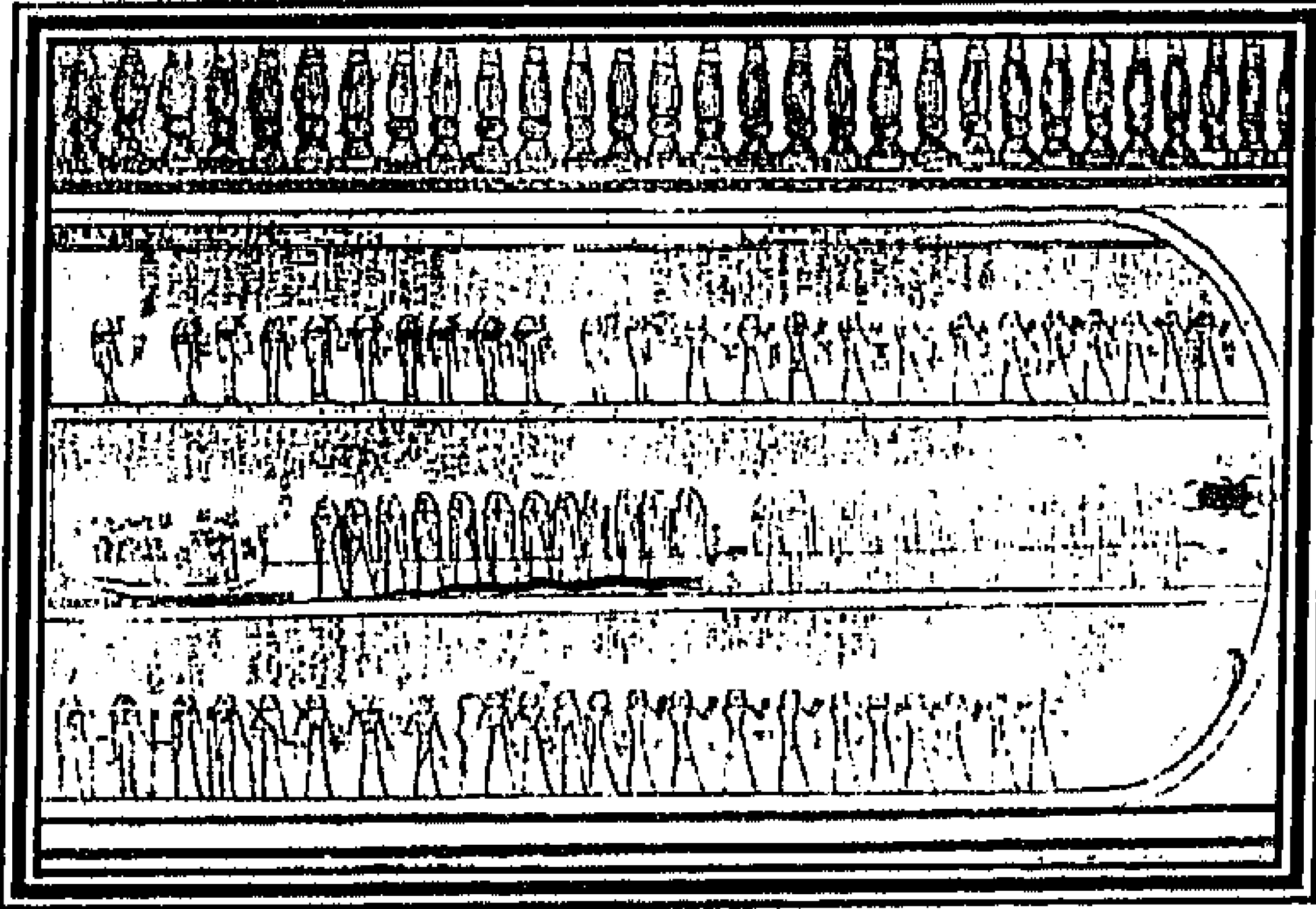
شكل (١٢٤)
الساعة السابعة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " تحتمس الثالث " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (١٢٥)
تفصيل الساعة الثامنة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " سيتى الأول " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



شكل (١٢٦)
الساعة العاشرة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " امنحتب الثاني" – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (١٢٧)
الساعة الثانية عشرة – الامى دوات – مقبرة " امنتحتب الثاني " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



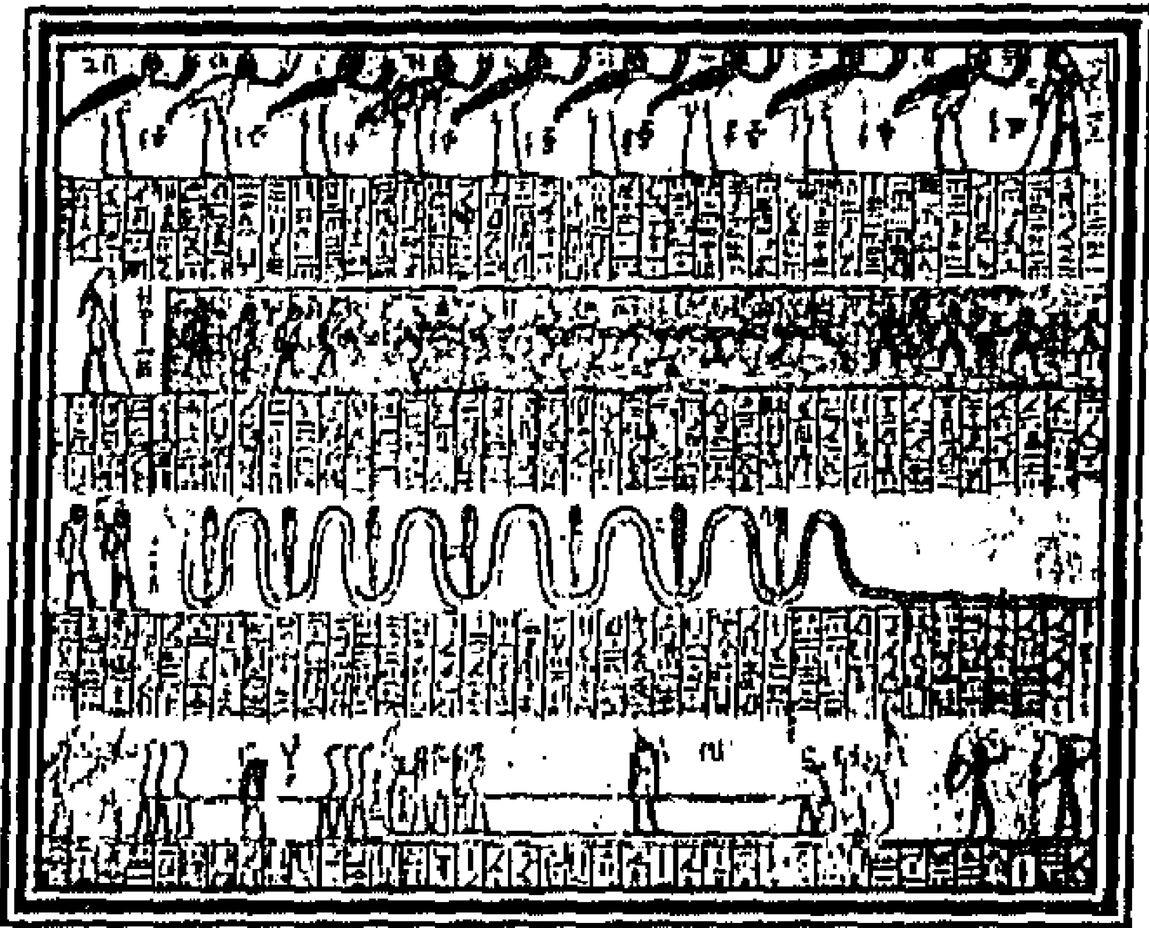
شكل (١٢٨)
الساعة الثانية من كتاب البوابات – مقبرة " حور محب " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (١٢٩)
" الساعة الثالثة " من كتاب البوابات – مقبرة " سيتى الأول " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



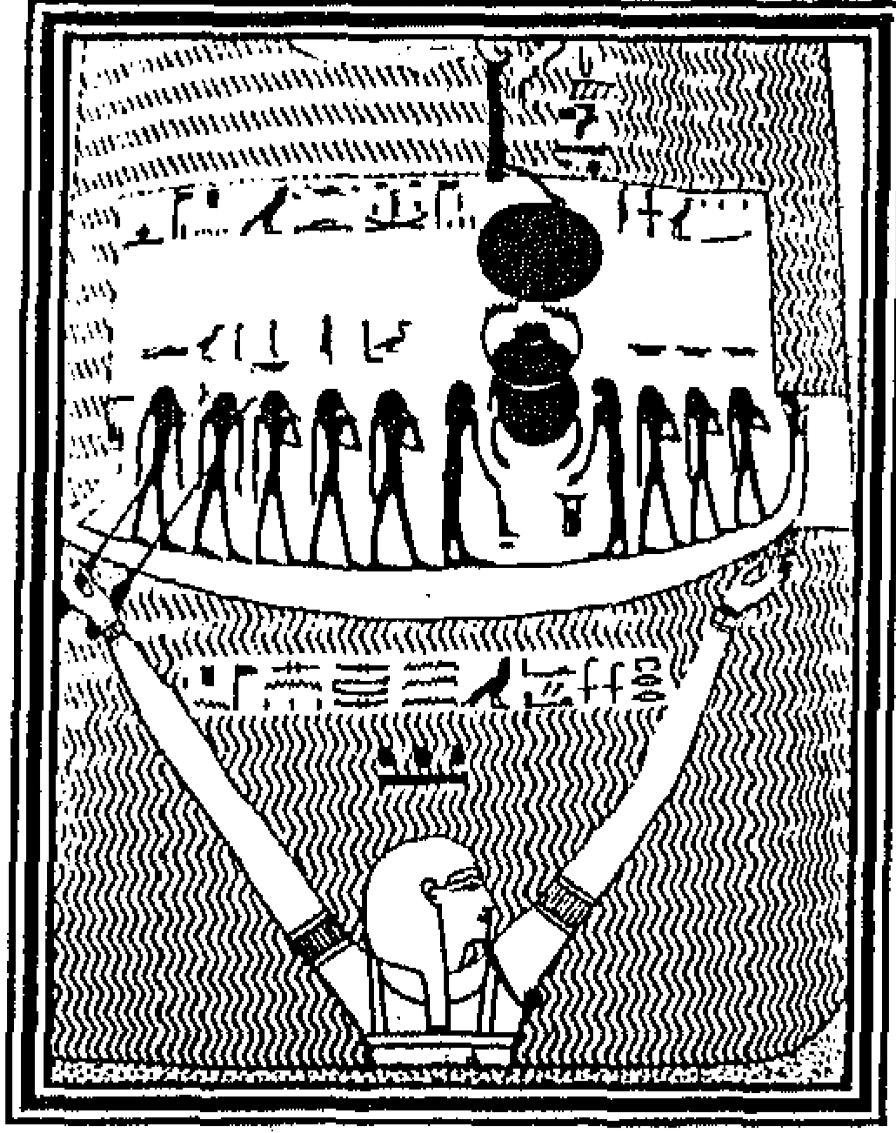
شكل (١٣٠)
الساعة الرابعة من كتاب البوابات – مقبرة " رمسيس الأول " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



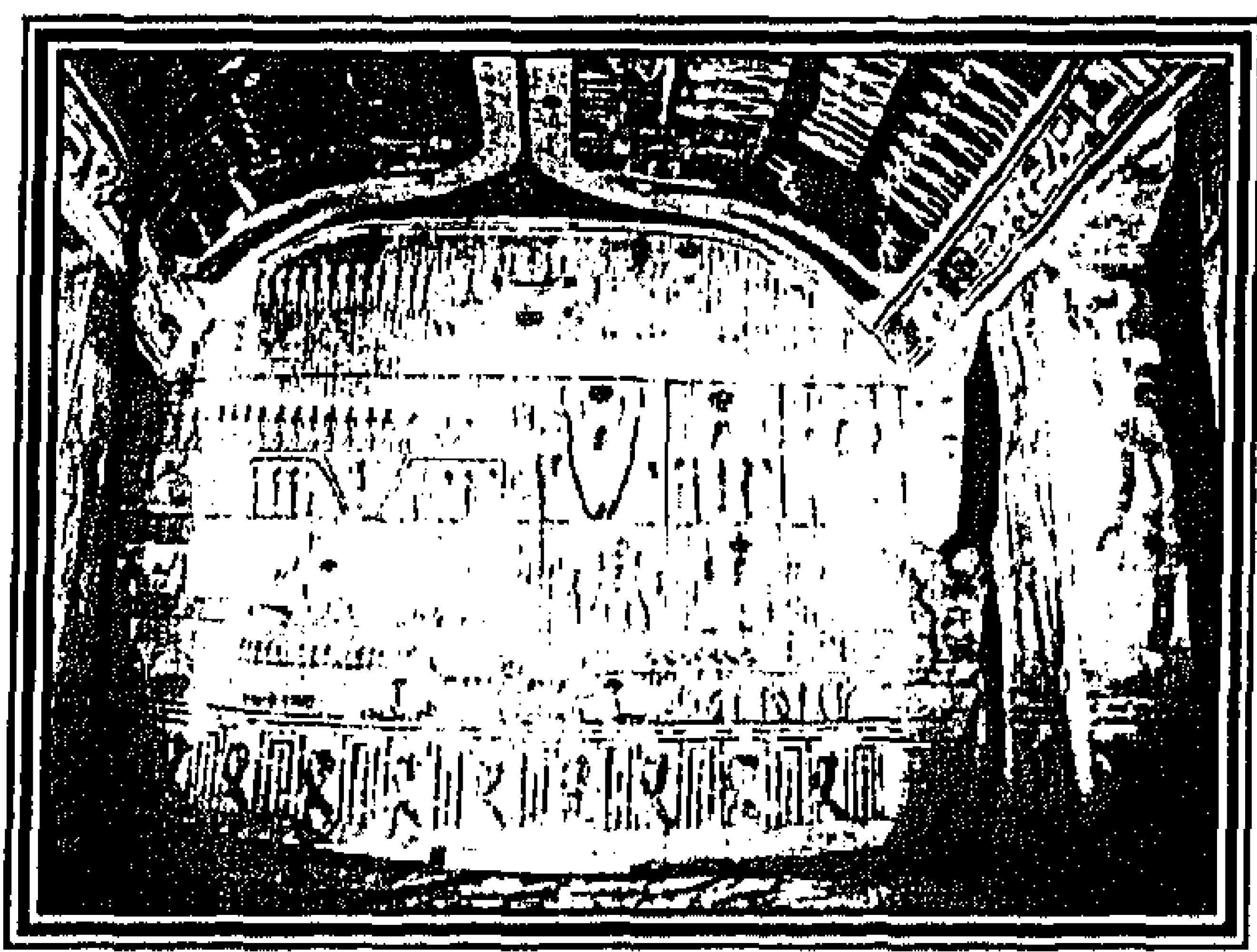
شكل (١٣١)
الساعة التاسعة من كتاب البوابات – مقبرة " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



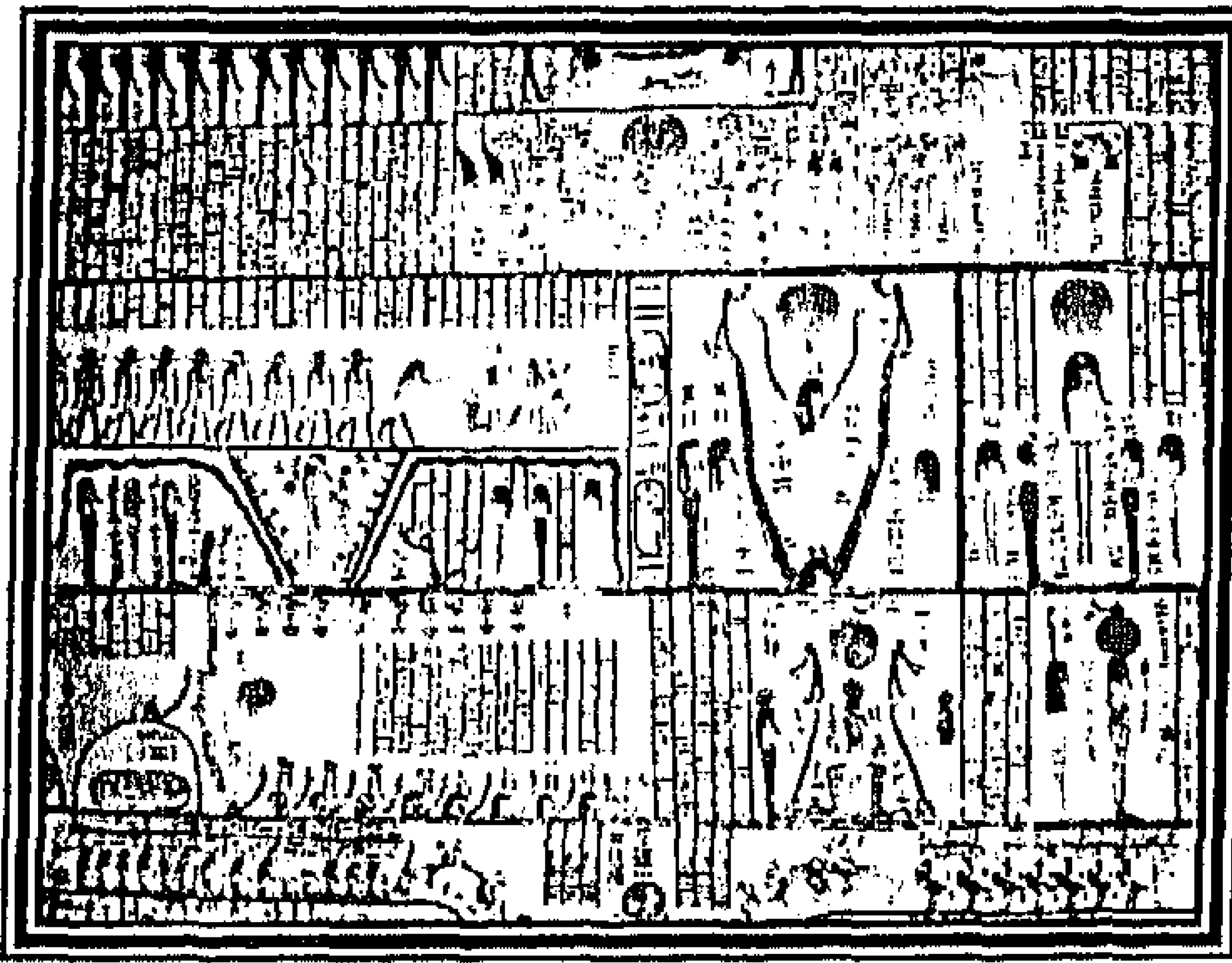
شكل (١٣٢)
المشهد الختامي من كتاب البوابات - مقبرة " رمسيس السادس " - الأسرة العشرون - عصر الرعامسة .



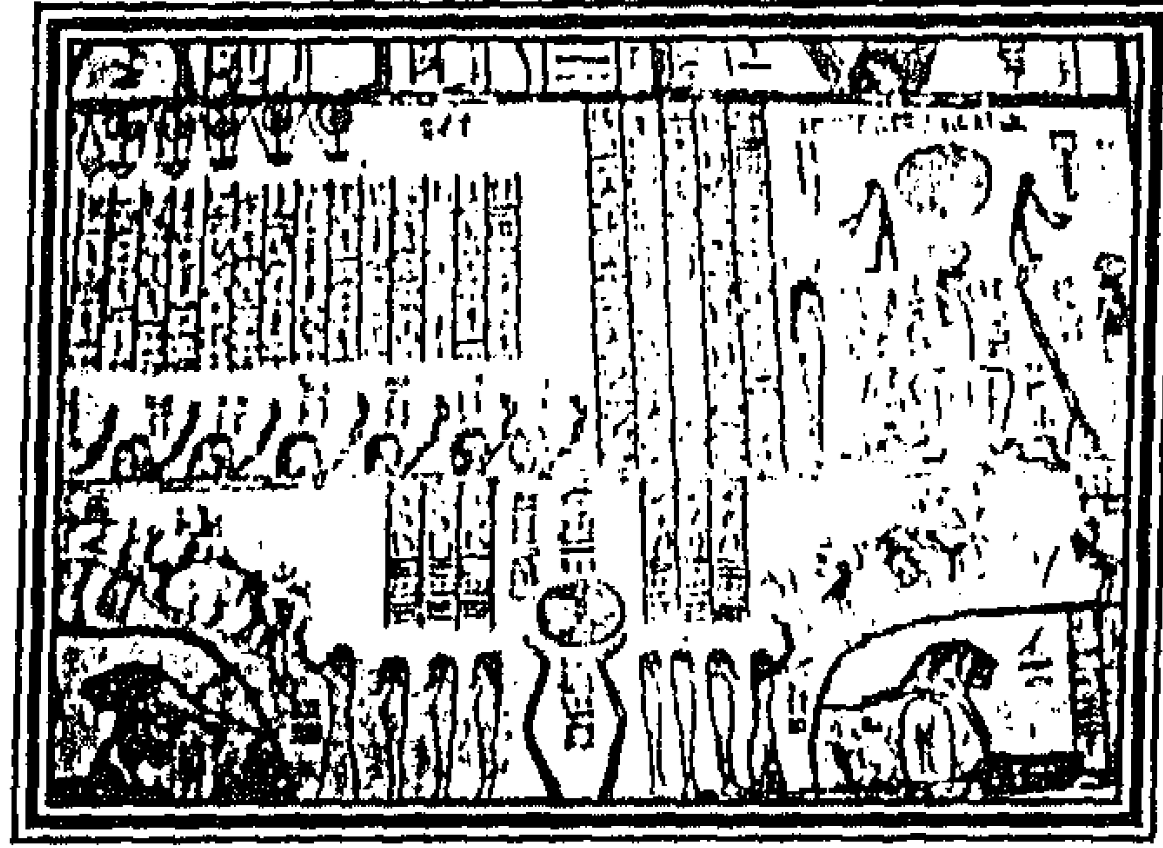
شكل (١٣٣)
المشهد الختامي من كتاب البوابات على التابوت المنحوت من المرمر لـ " سيتي الأول " - الأسرة التاسعة عشرة - عصر الرعامسة .



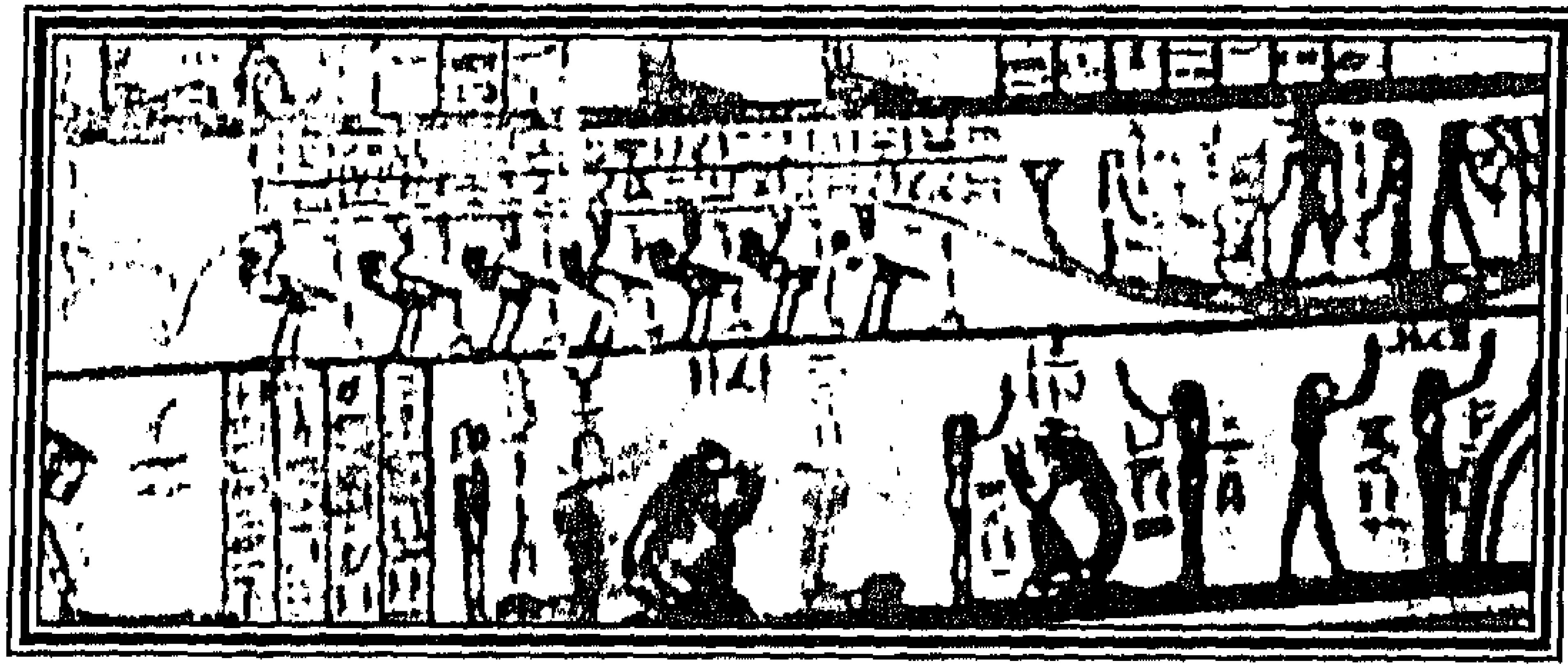
شكل (١٣٤)
نصوص وصور من كتاب الأرض - مقبرة " رمسيس السادس " - الأسرة العشرون - عصر الرعامسة .



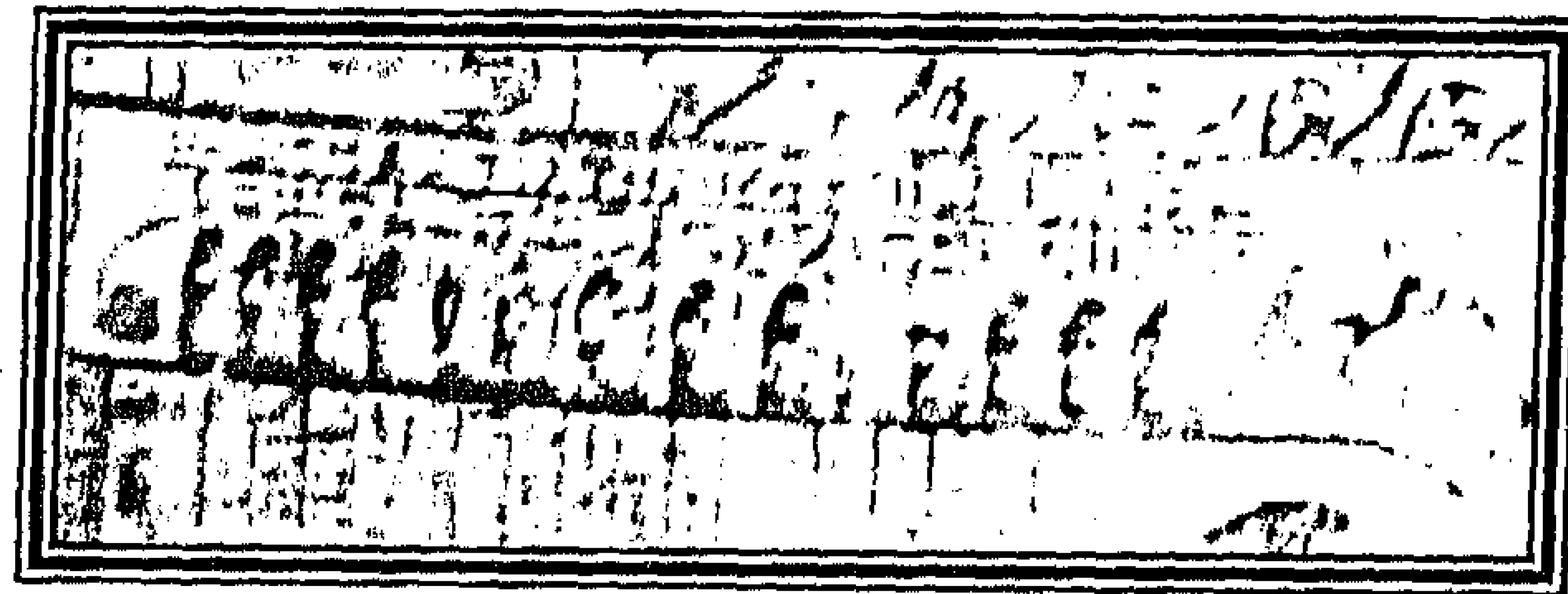
شكل (١٣٤ أ)
رحلة الشمس طبقا لكتاب الأرض - مقبرة " رمسيس السادس " - الأسرة العشرون - عصر الرعامسة



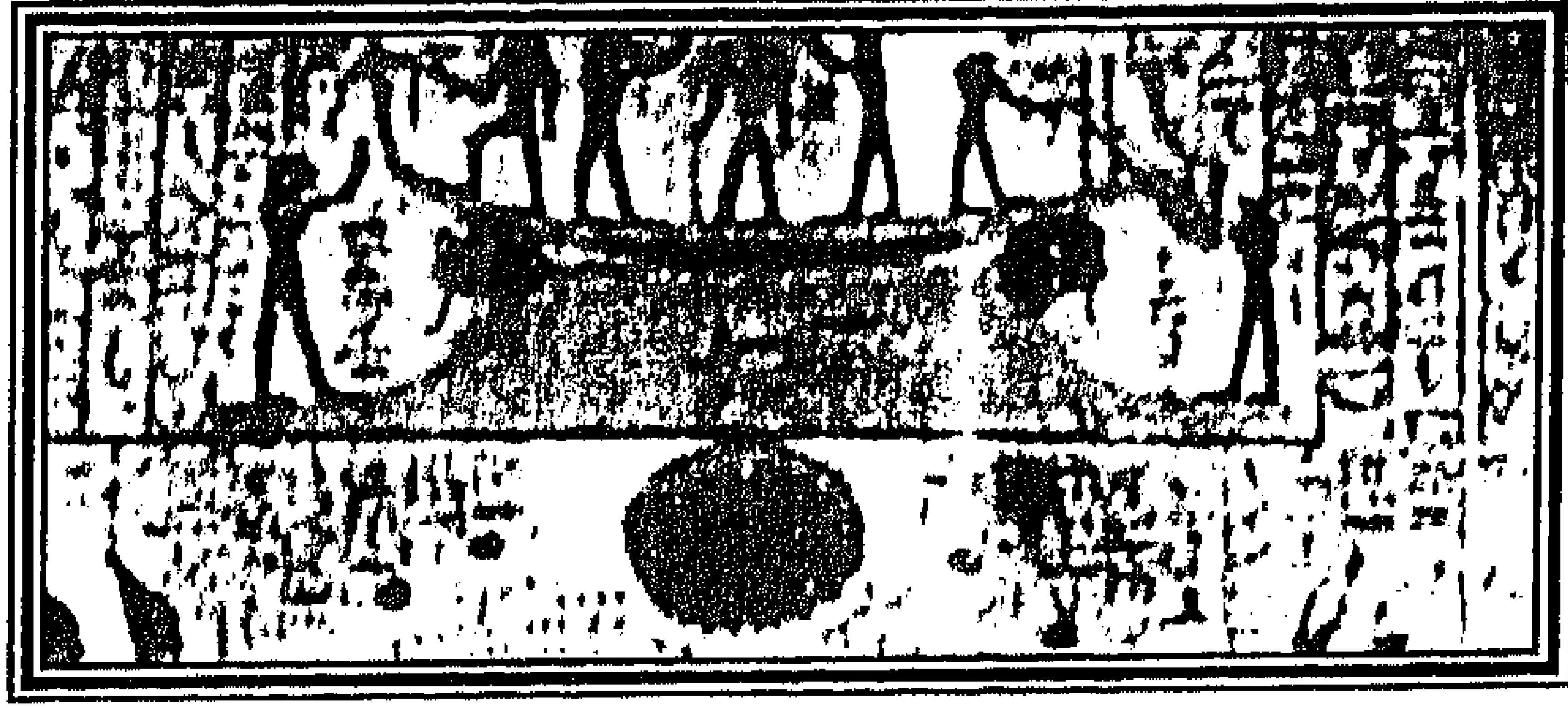
شكل (١٣٤ب)
تفصيل من " كتاب الأرض -
مقبرة " رمسيس السادس" - الأسرة
العشرون - عصر الرعامسة



شكل (١٣٤ج)
تفصيل من " كتاب الأرض " - يوضح الطيور السبع ، وهم يسحبون مركب الشمس - مقبرة " رمسيس السادس " - الأسرة العشرون - عصر الرعامسة



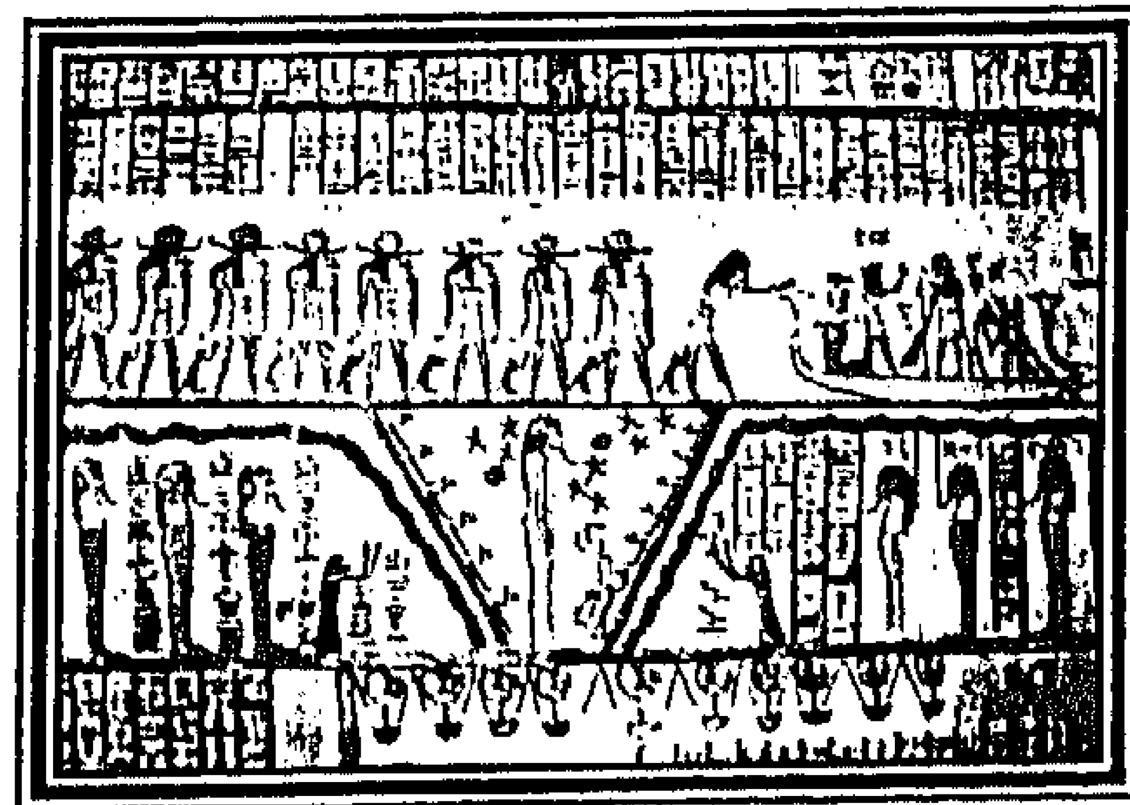
شكل (١٣٤د)
تفصيل من " كتاب الأرض " - يوضح الحيات الأربعة عشرة ، وهن يسحبن مركب الشمس - مقبرة " رمسيس السادس " - الأسرة العشرون - عصر الرعامسة



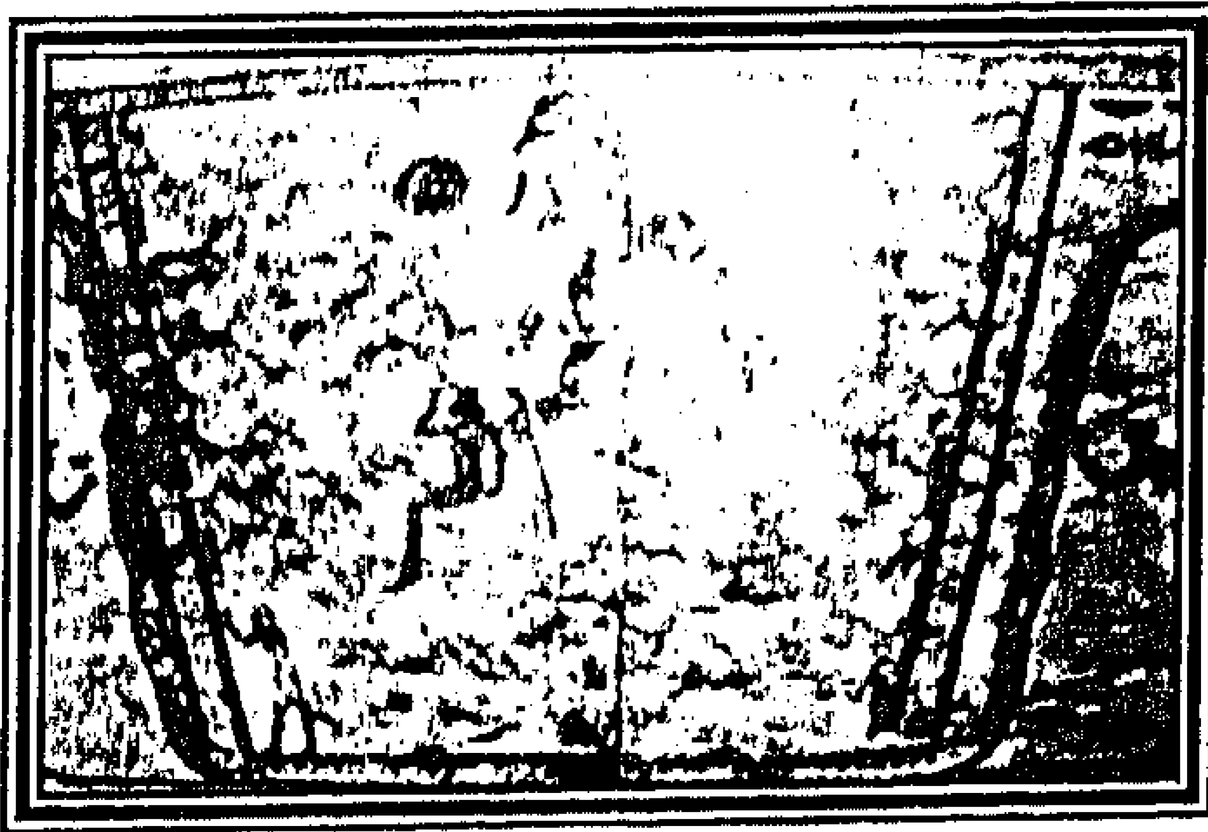
شكل (١٣٤هـ)
تفصيل من " كتاب الأرض " يوضح استقرار مركب الشمس على جسد اكر – مقبرة " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة



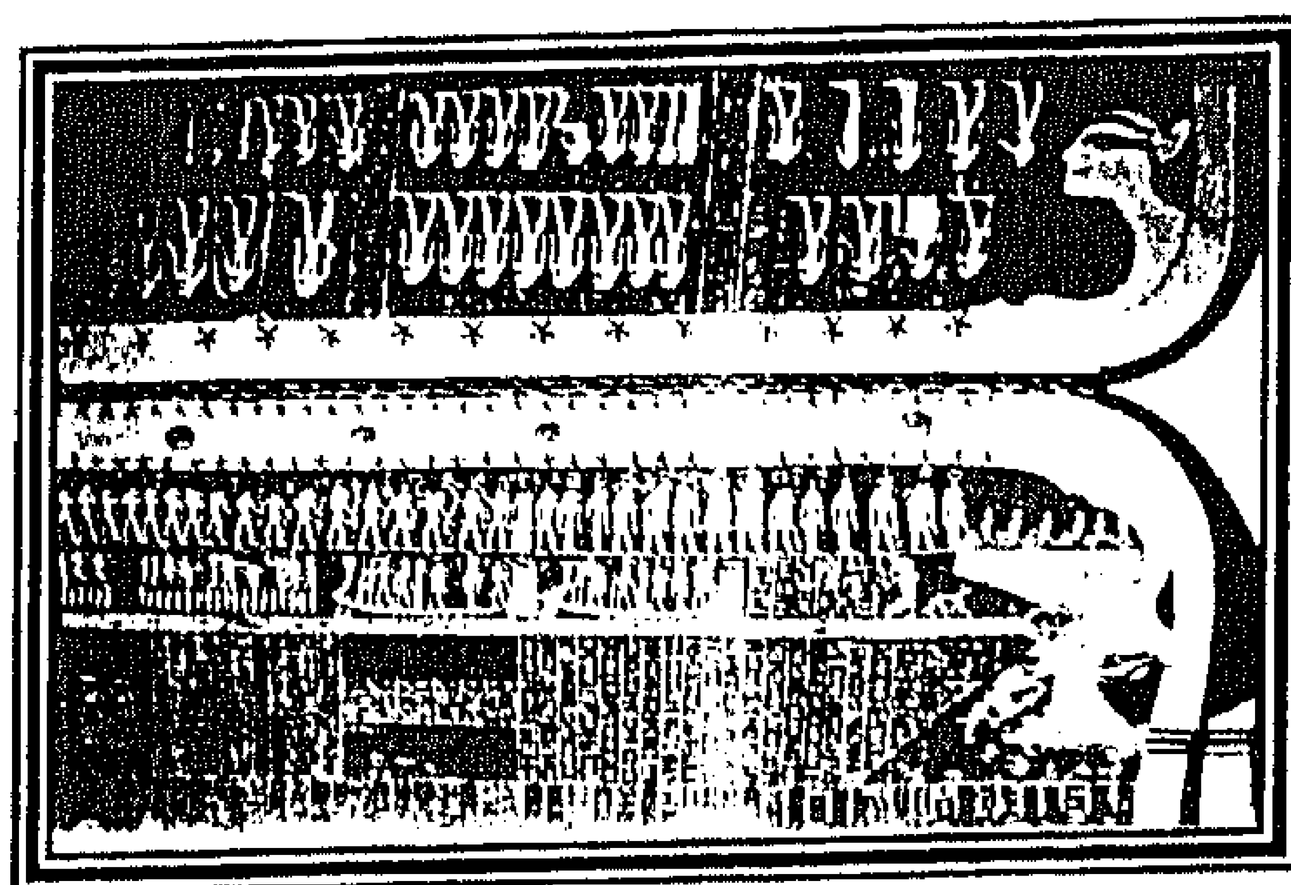
شكل (١٣٤و)
تفصيل من " كتاب الأرض " – يوضح الربات الاثنتى عشرة ، وهن يسحبن مركب الشمس – مقبرة " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة



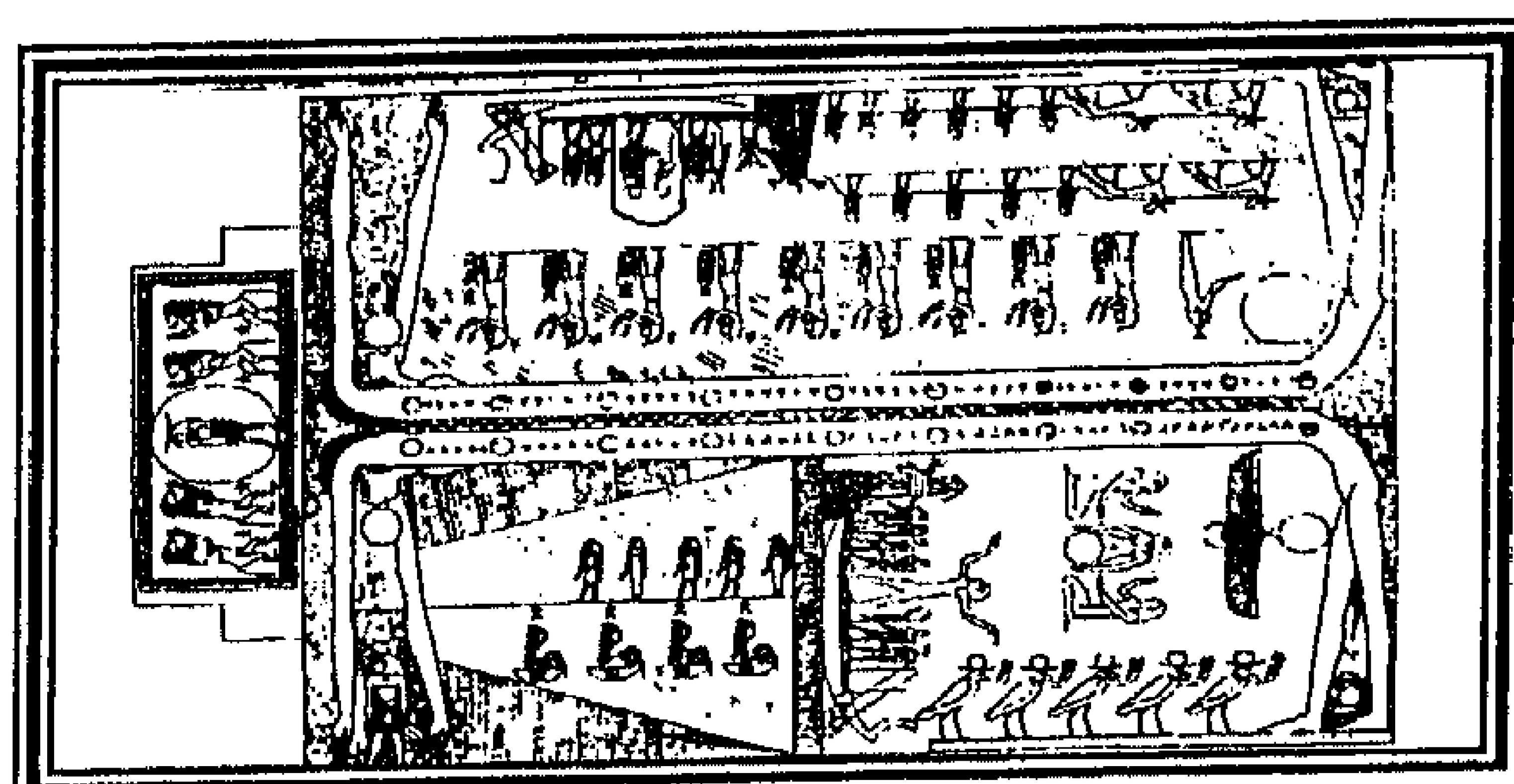
شكل (١٣٤ز)
تجديد الشمس – طبقا لكتاب الأرض – مقبرة " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة.



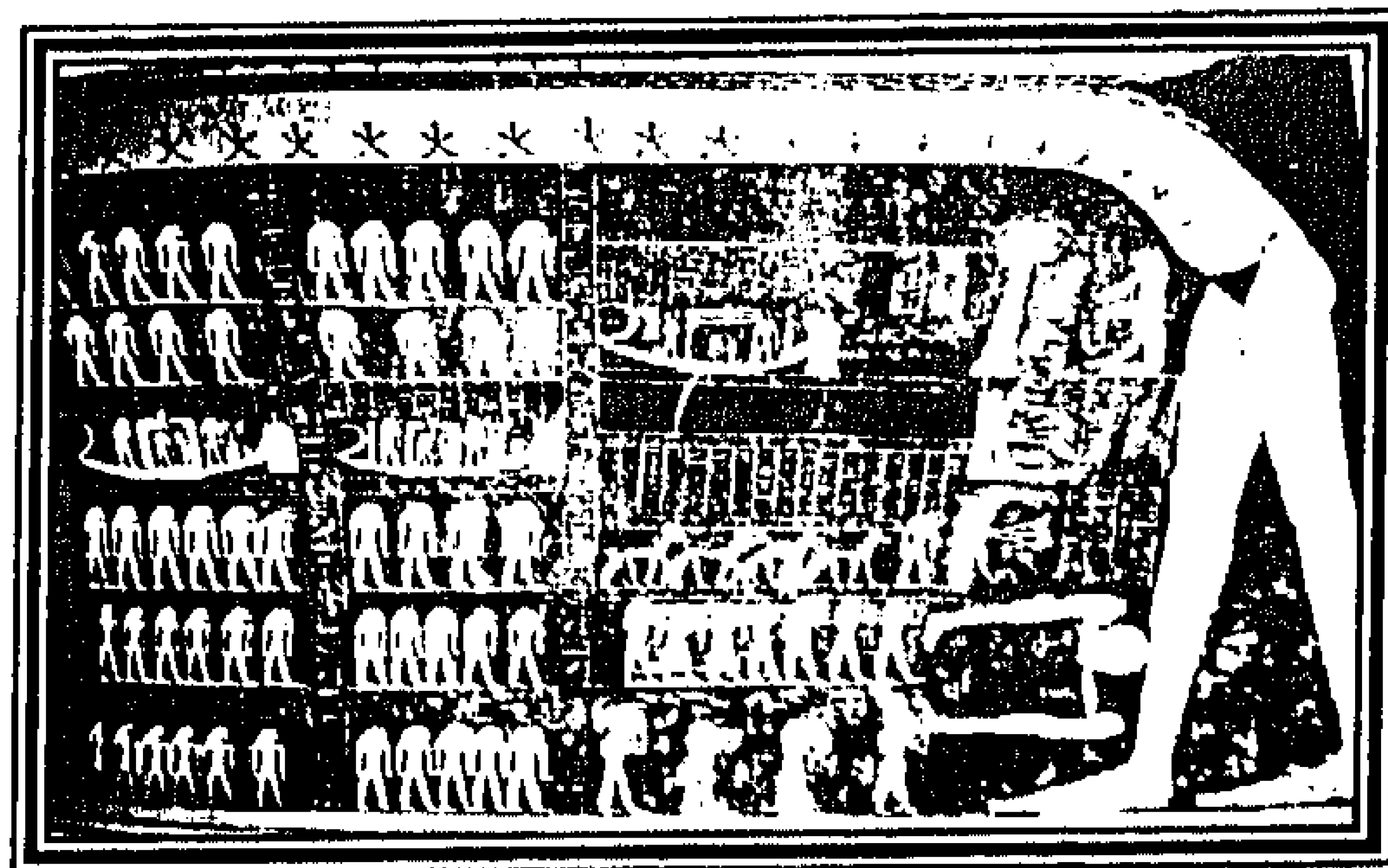
شكل (١٣٥)
تصوير رمزي لاستمرار مولد الساعات من الإله الذي يخفيها – مقبرة " تاوسرت " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



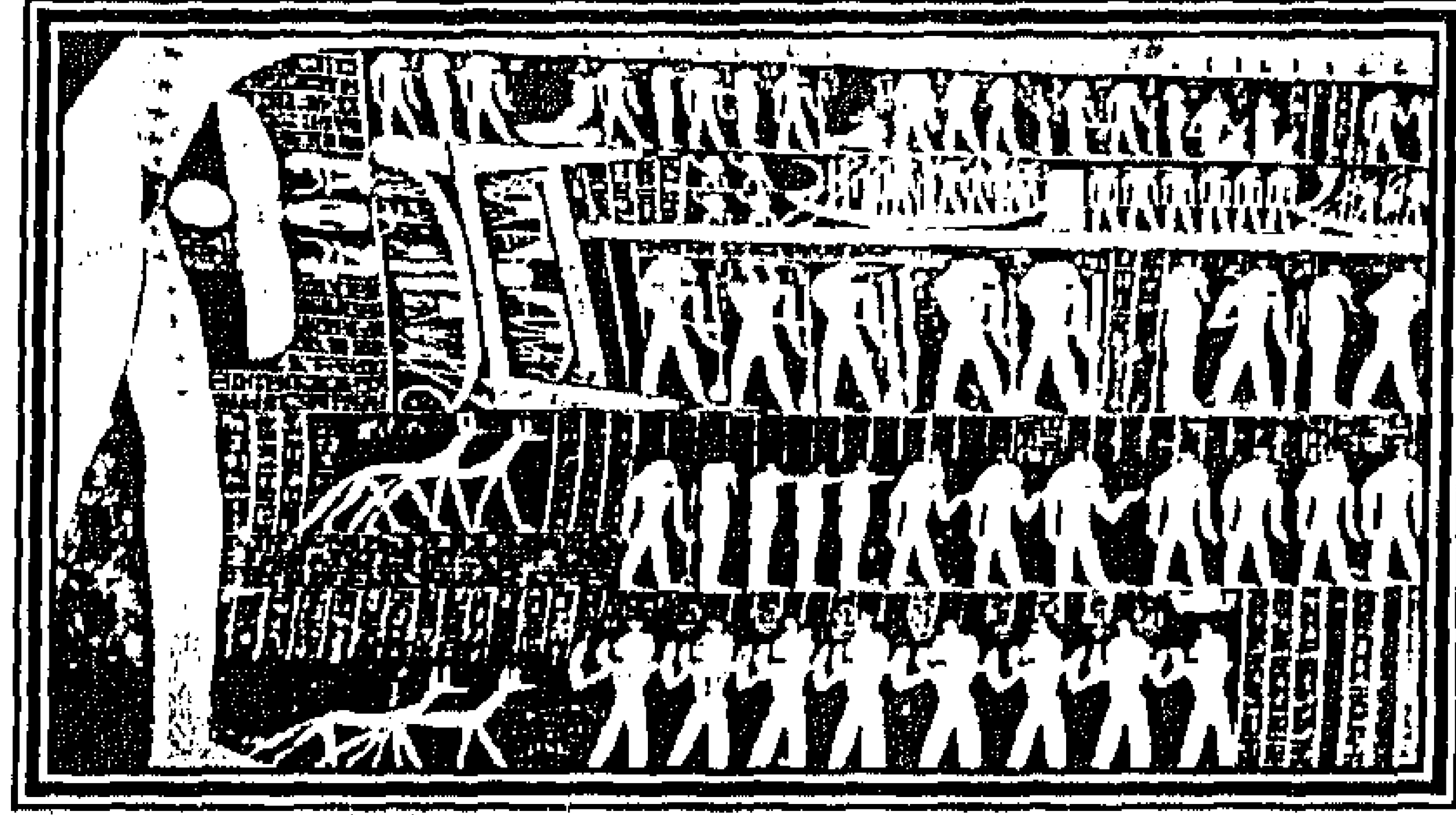
شكل (١٣٦)
كتاب النهار والليل – مقبرة " رمسيس السادس " – وادي الملوك – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



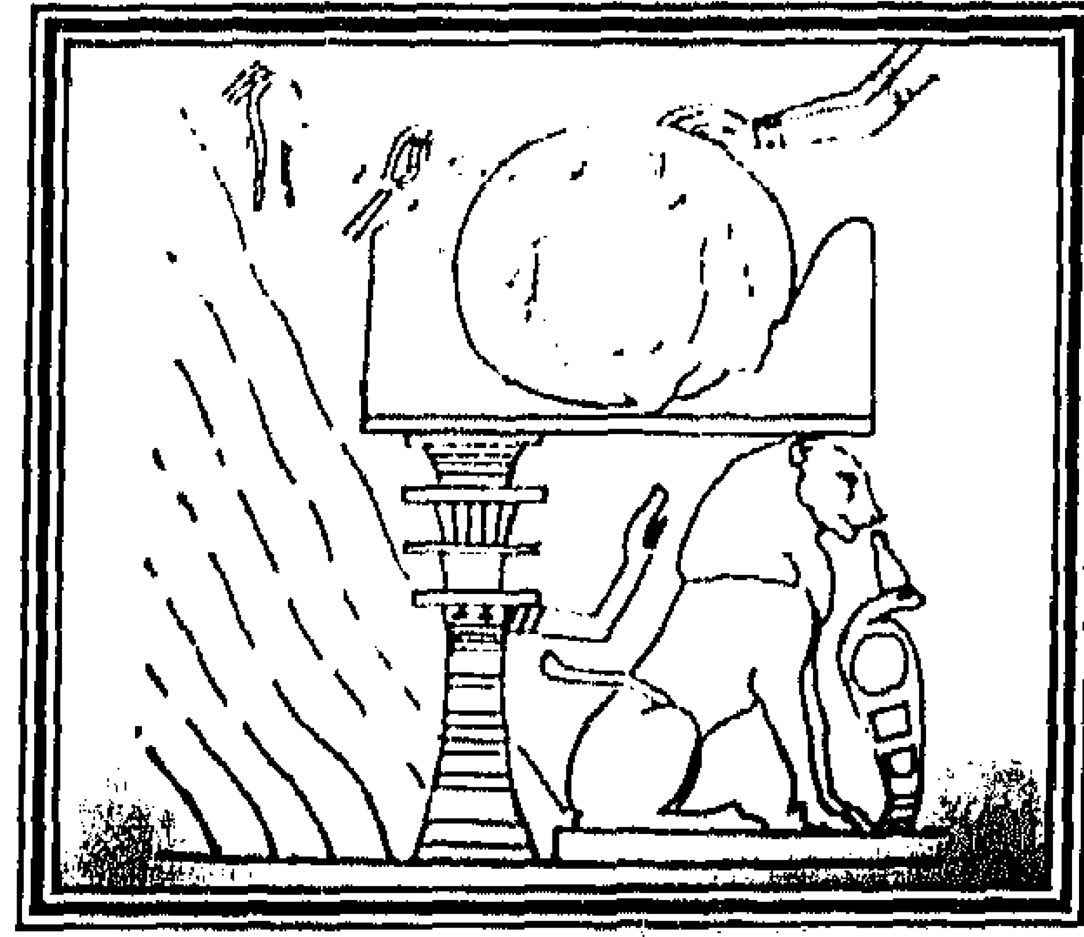
شكل (١٣٧)
نسخة مختصرة من كتاب الليل والنهار – مقبرة " رمسيس التاسع " وهي صورة من شقين احدهما يمثل ميلاد اله الشمس كل صباح من جسد الالهة نوت ، والاخر يمثل غروب الشمس او اختفاء اله الشمس فى جسد امه نوت ثانية – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



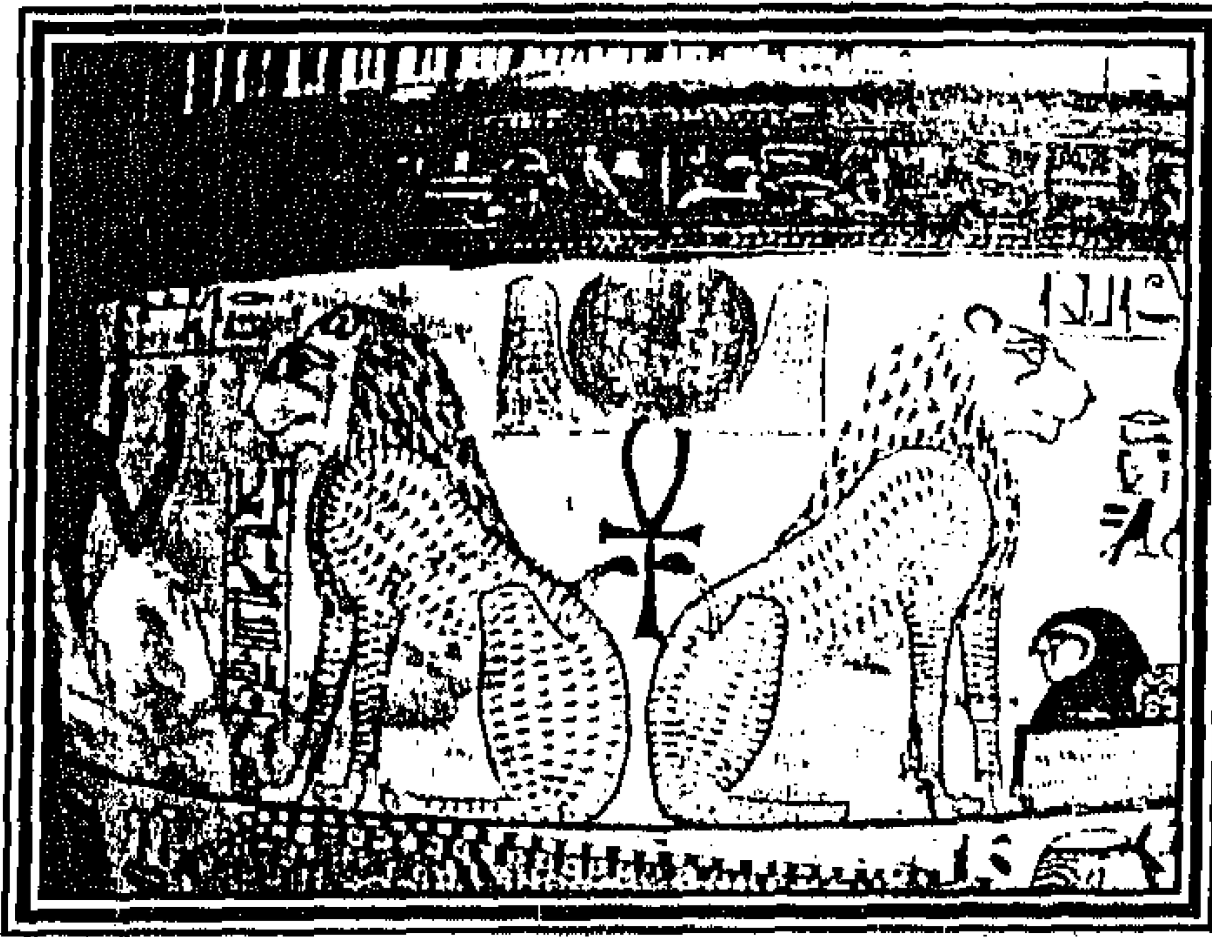
شكل (١٣٨)
الساعة الثانية عشرة من كتاب الليل – سقف حجرة تابوت " رمسيس السادس " – وادي الملوك – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



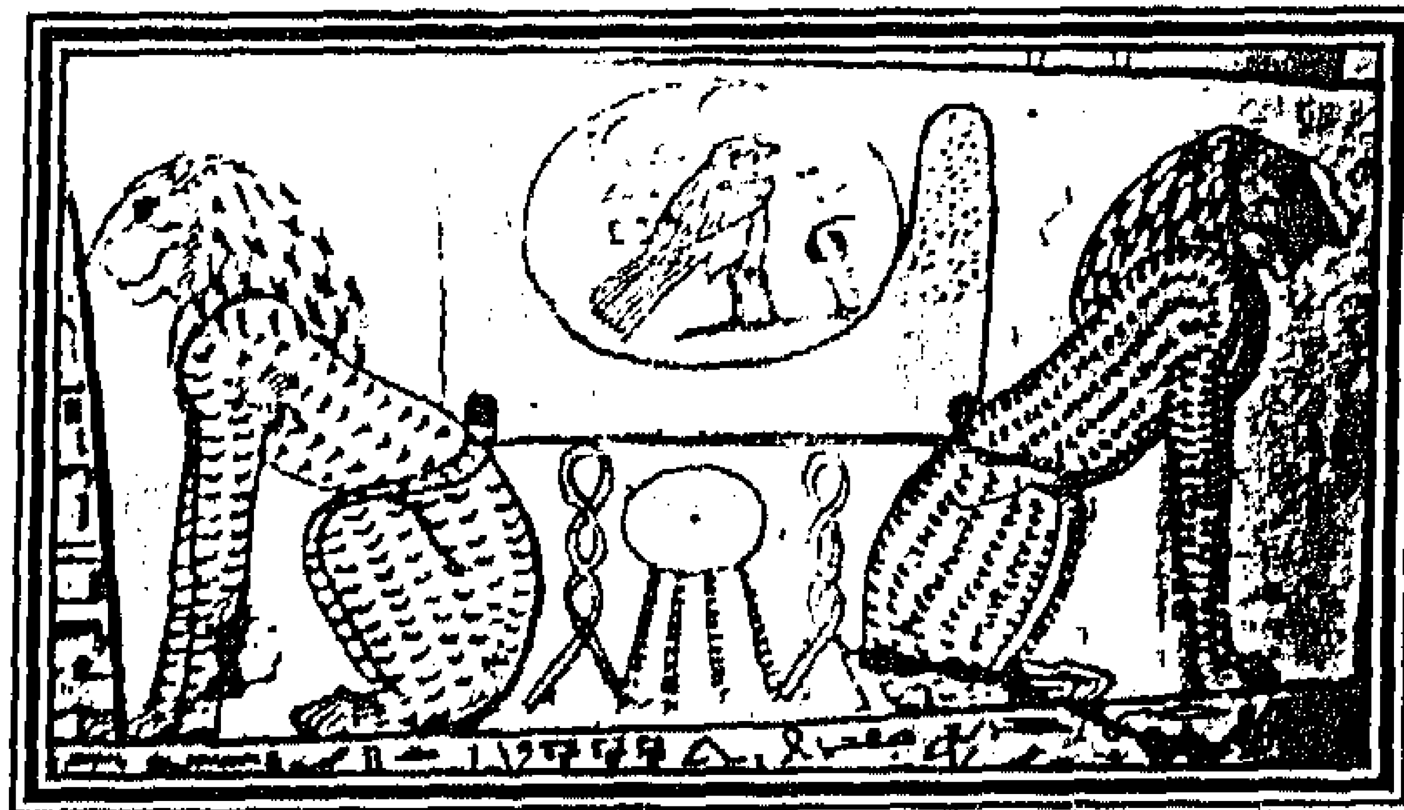
شكل (١٣٩)
الساعة الثانية عشرة من كتاب النهار – سقف حجرة تابوت " رمسيس السادس " – وادي الملوك – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



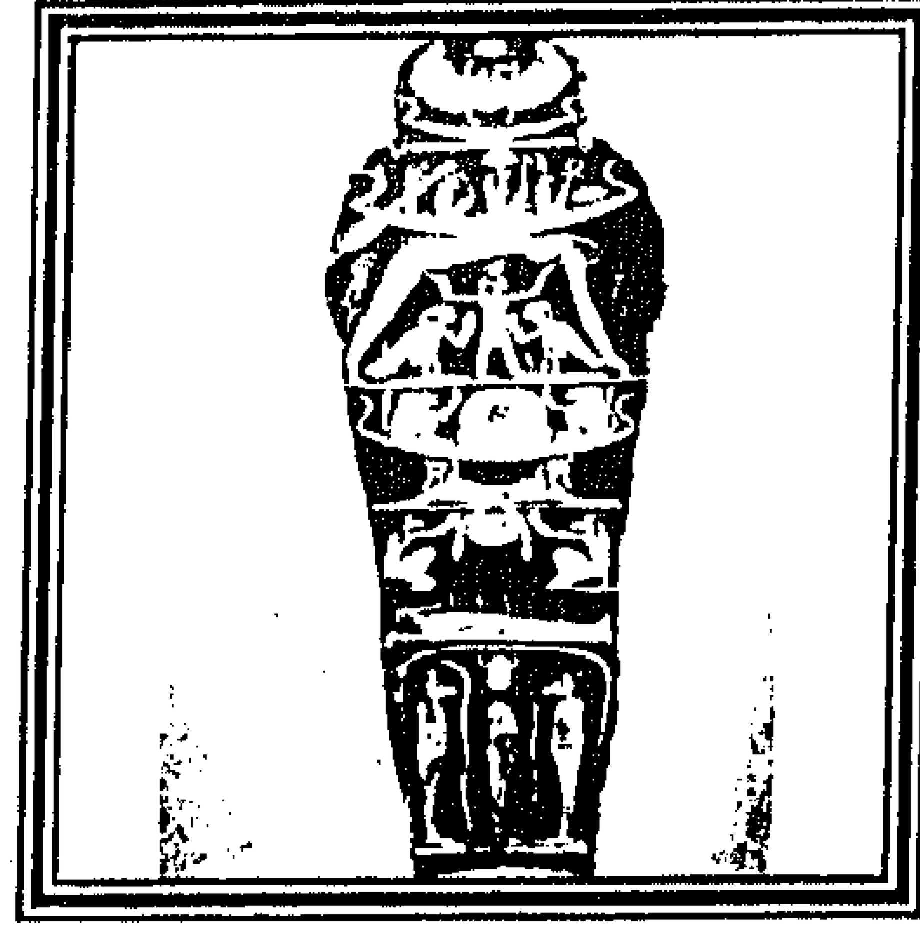
شكل (١٤٠)
الشروق عن طريق خروج ذراعين أنثويتين تبزغان من الجبل الغربي – دير المدينة .



شكل (١٤١)
أسدى الأفق – الفصل السابع عشر من كتاب الموتى .



شكل (١٤٢)
أسدى الأفق .

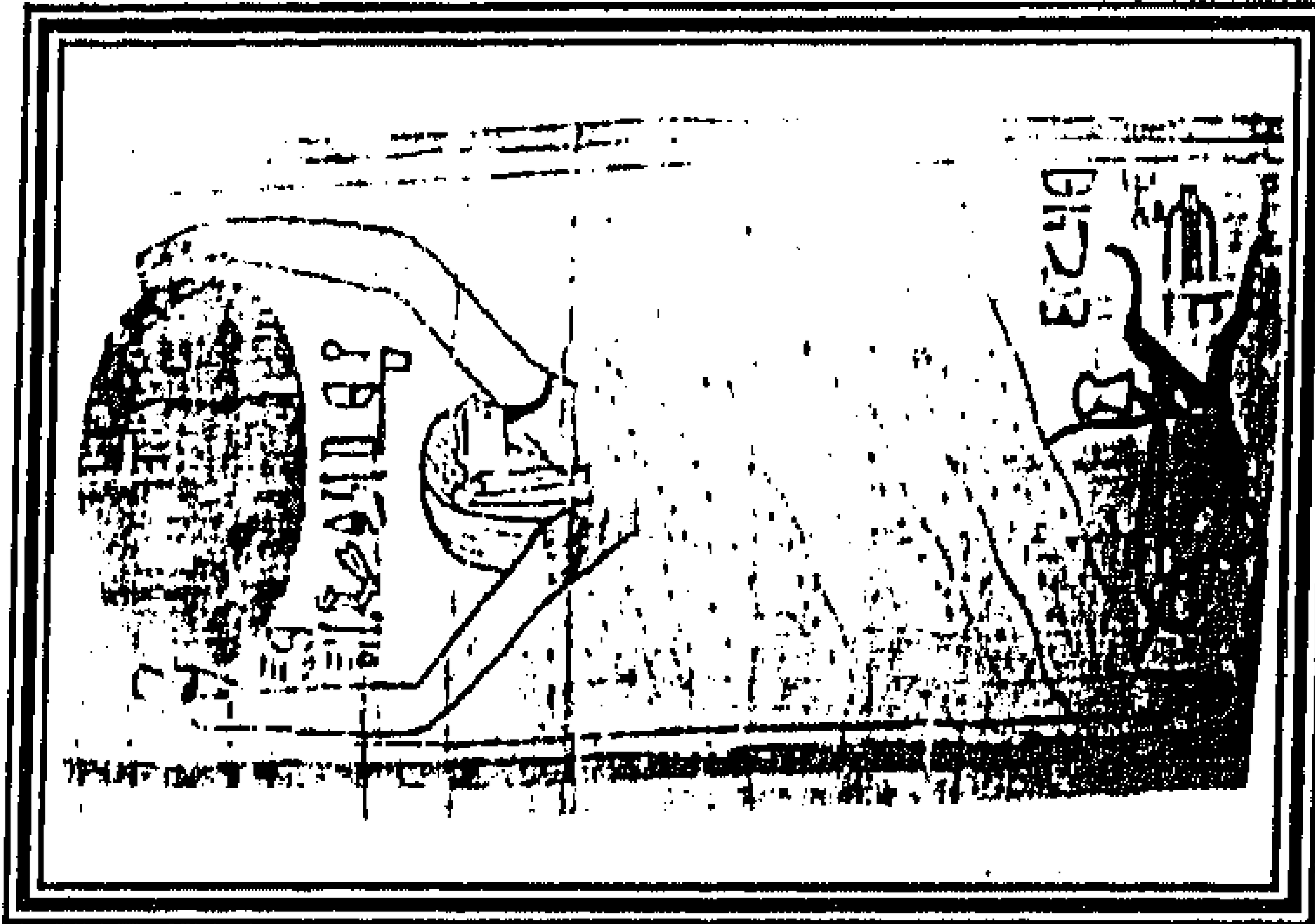




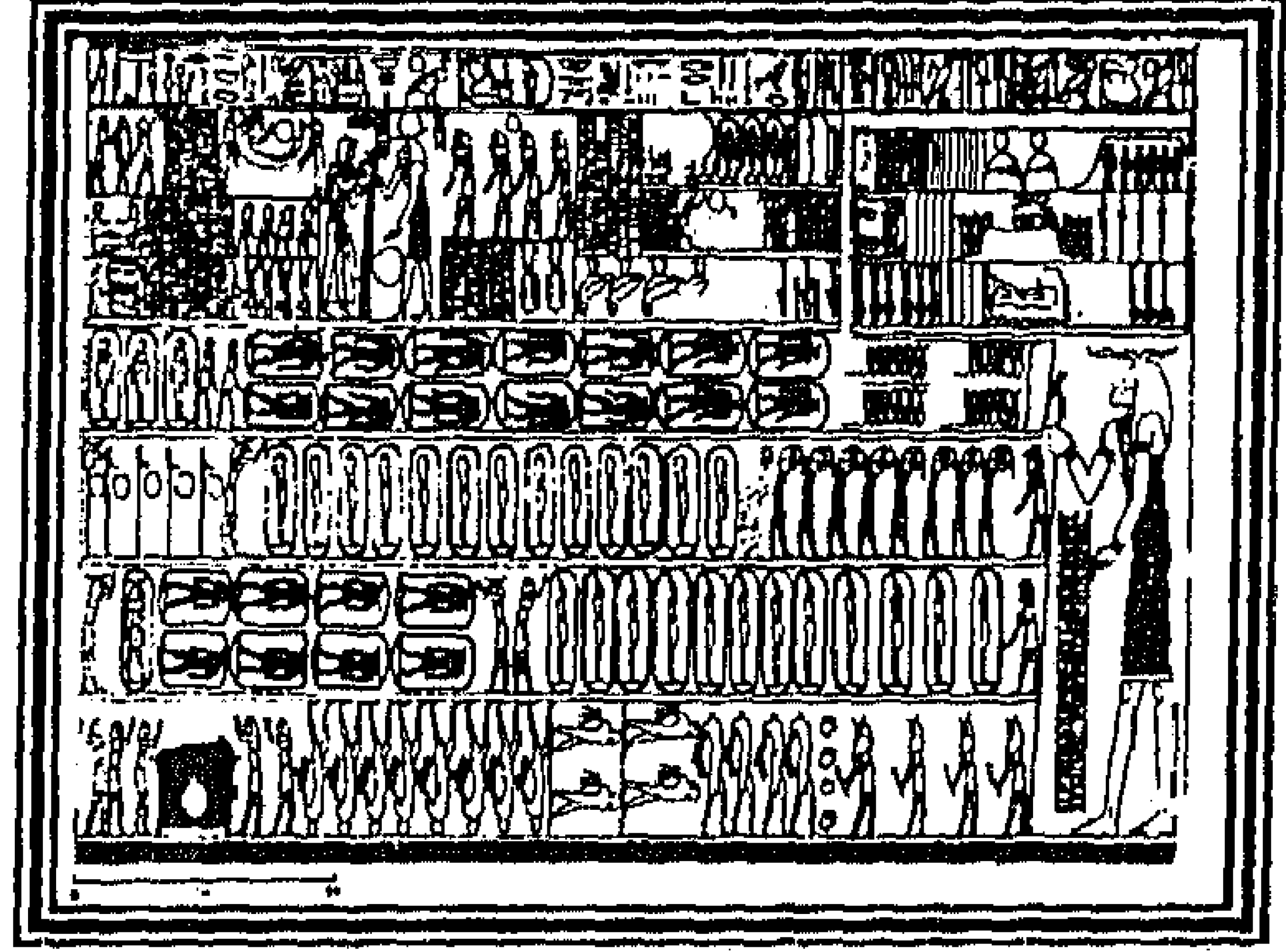
شكل (١٤٣)
شروق الشمس التحول المتناوب تشهده القردة وبقرة السماء – تابوت بمتحف " Fitzwilliam " كمبريدج – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث .



شكل (١٤٤)
نون رب المياة الأزلية يرفع مركب الشمس .



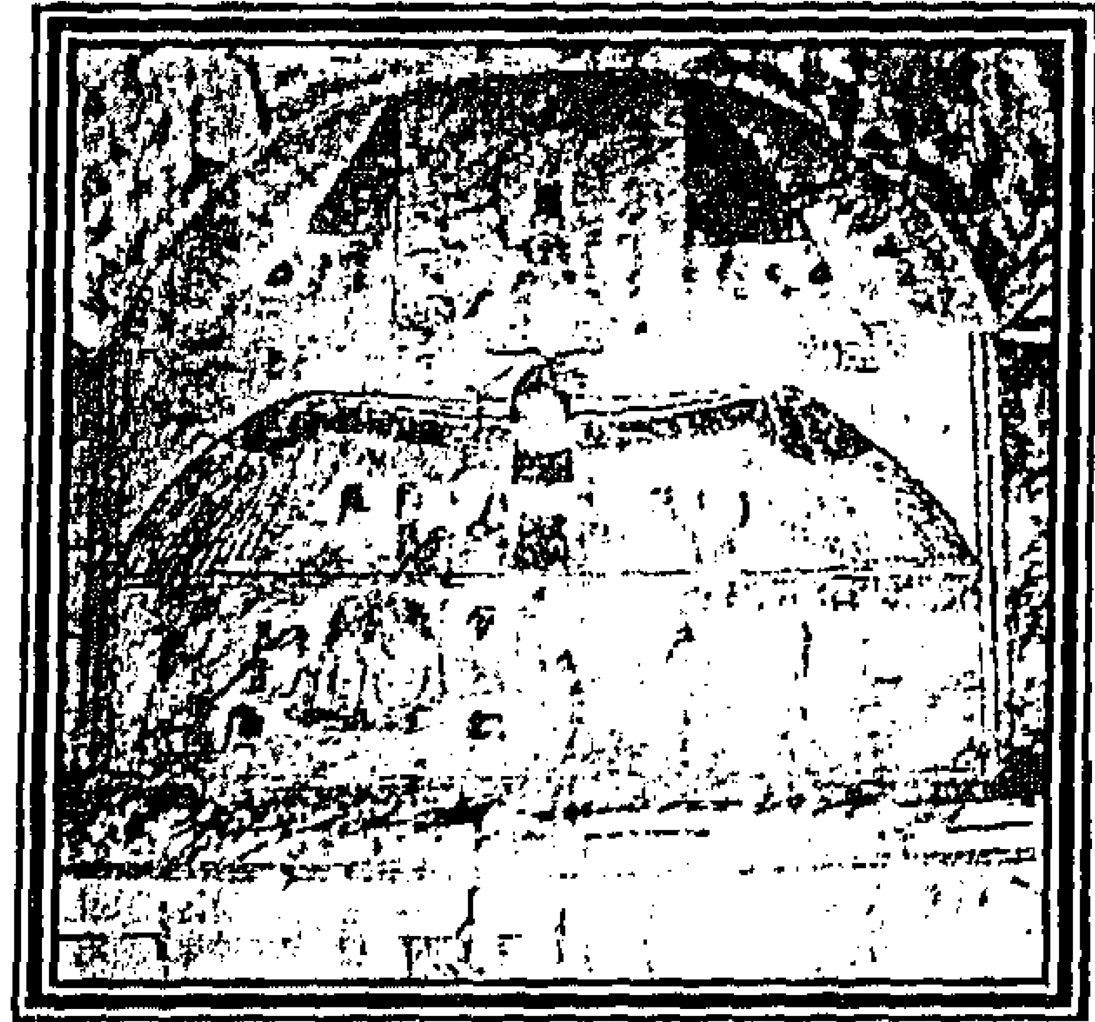
شكل (١٤٥)
الشروق عن طريق خروج نون من الجبل الغربي – بردية " Nesi Pautin-Tawi" – الأسرة الحادية و العشرين – عصر الانتقال الثالث .



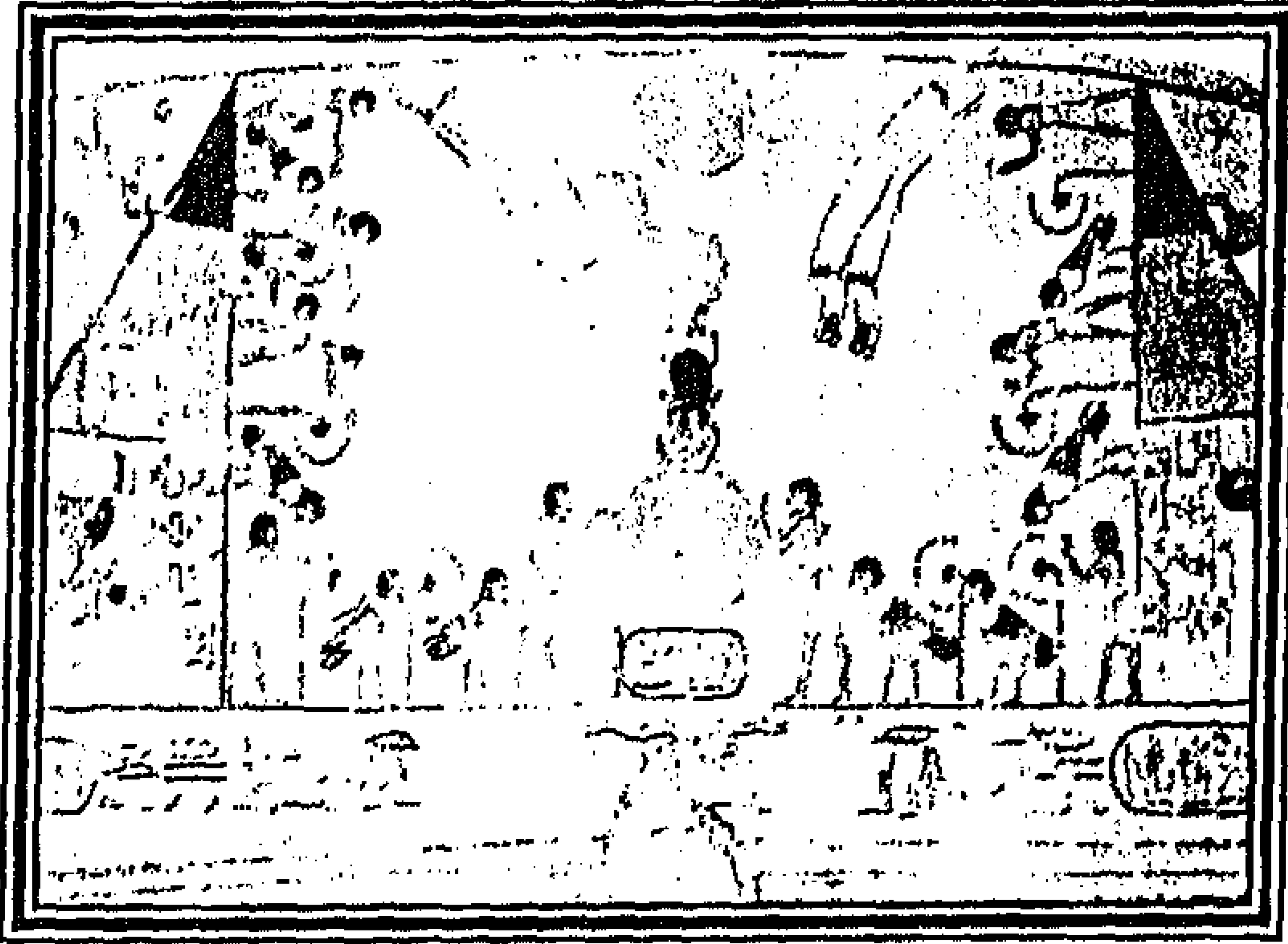
شكل (١٤٦)
تفصيل من كتاب الكهوف ـ مقبرة "رمسيس السادس " ـ وادي الملوك ـ الأسرة العشرون ـ عصر الرعامسة .



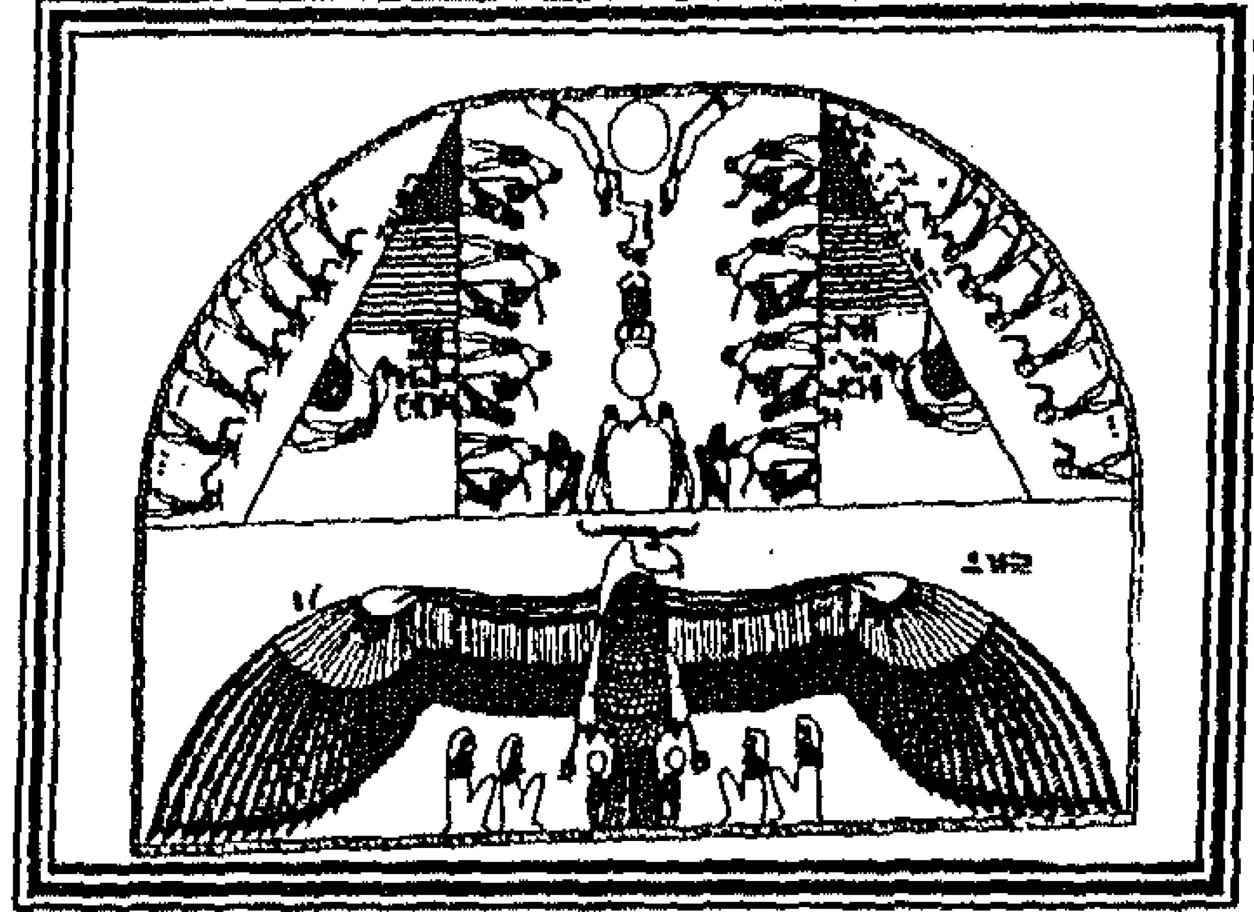
شكل (١٤٧)
الشمس تسافر على يدي " نوت " آلهة السماء من كتاب الكهوف ـ مقبرة " رمسيس السادس " ـ الأسرة العشرون ـ عصر الرعامسة .



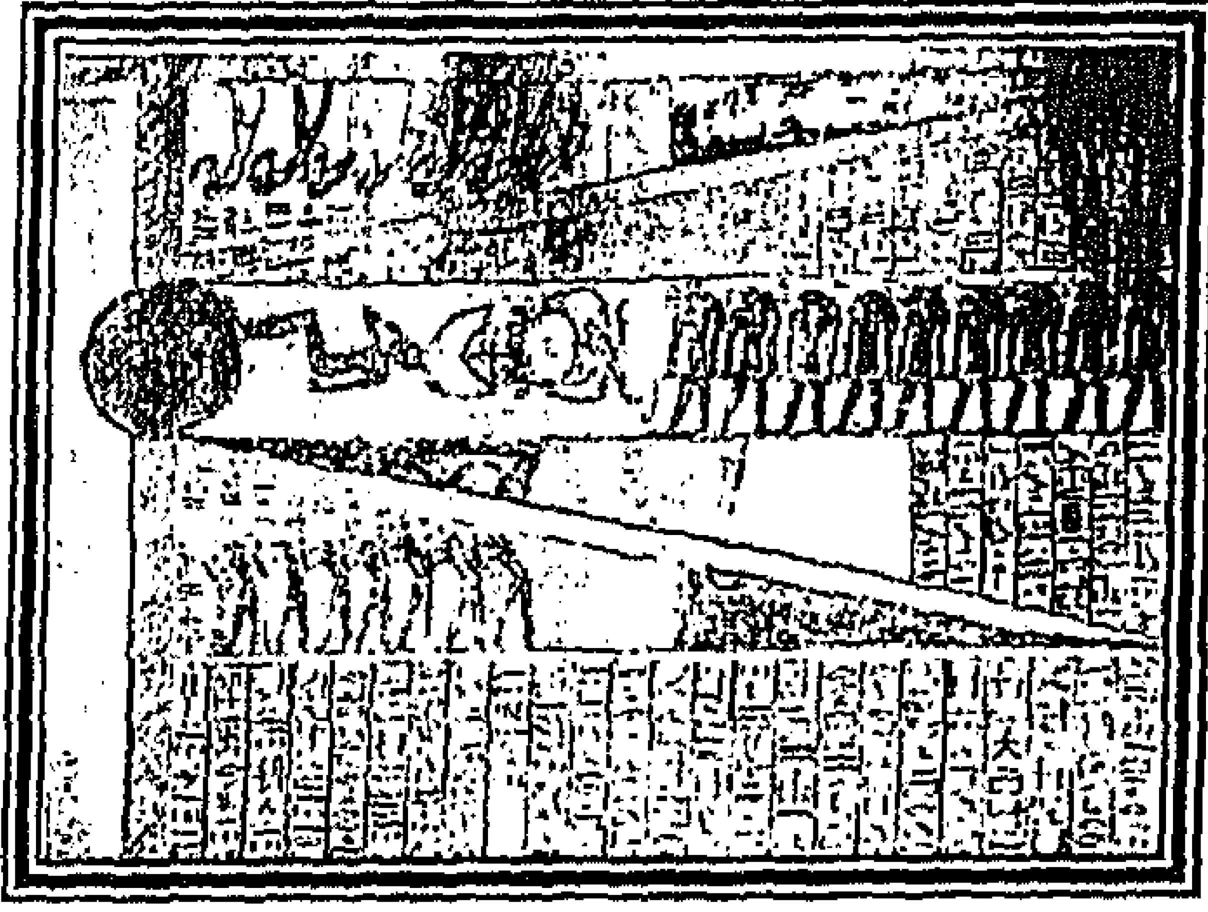
شكل (١٤٨)
جزء من المشهد الختامي من كتاب الكهوف ـ مقبرة " تاوسرت " ـ الأسرة التاسعة عشرة ـ عصر الرعامسة .



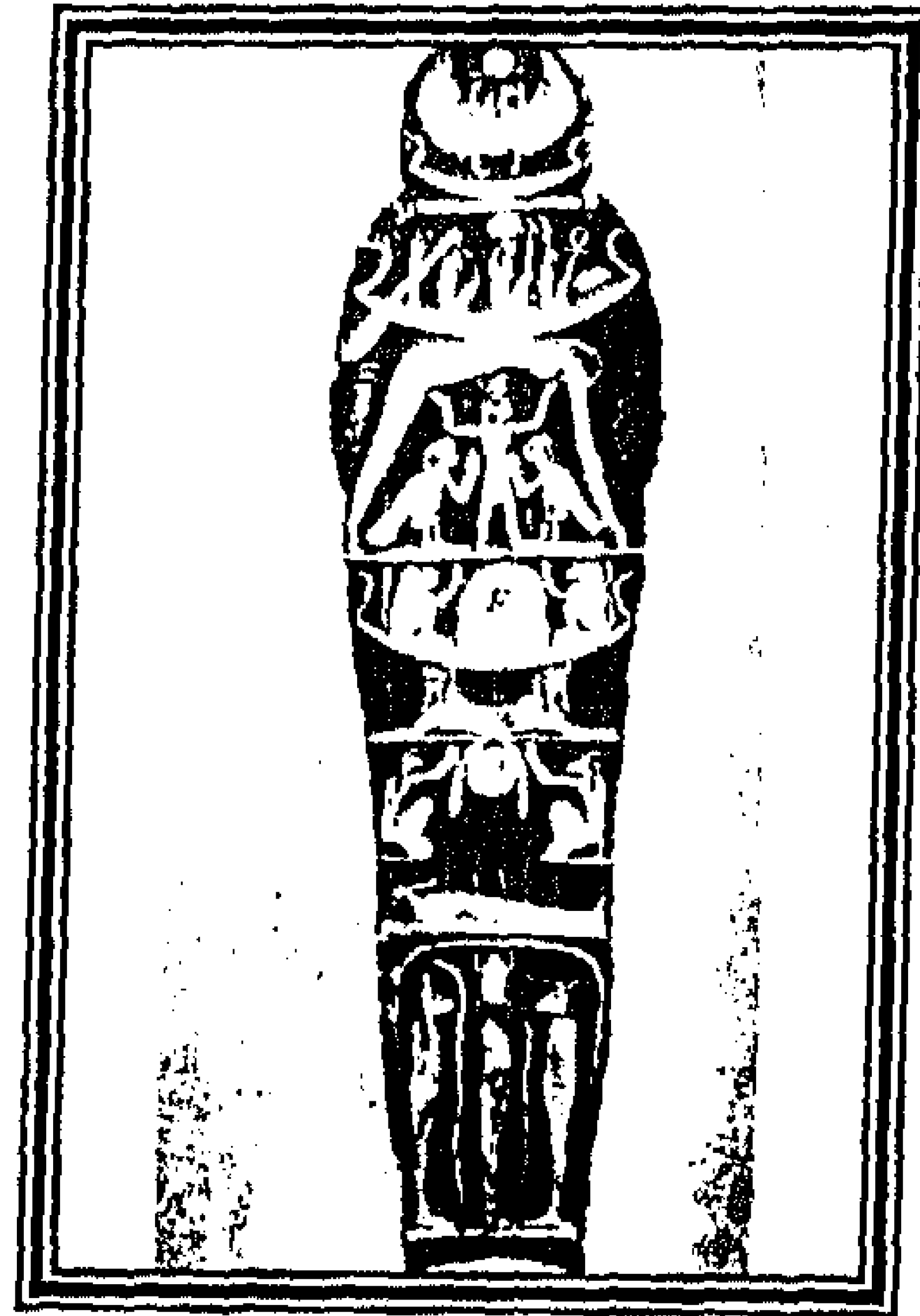
شكل (١٤٩)
جزء من المشهد الختامي من كتاب الكهوف ـ مقبرة " مرنبتاح " ـ الأسرة التاسعة عشرة ـ عصر الرعامسة .



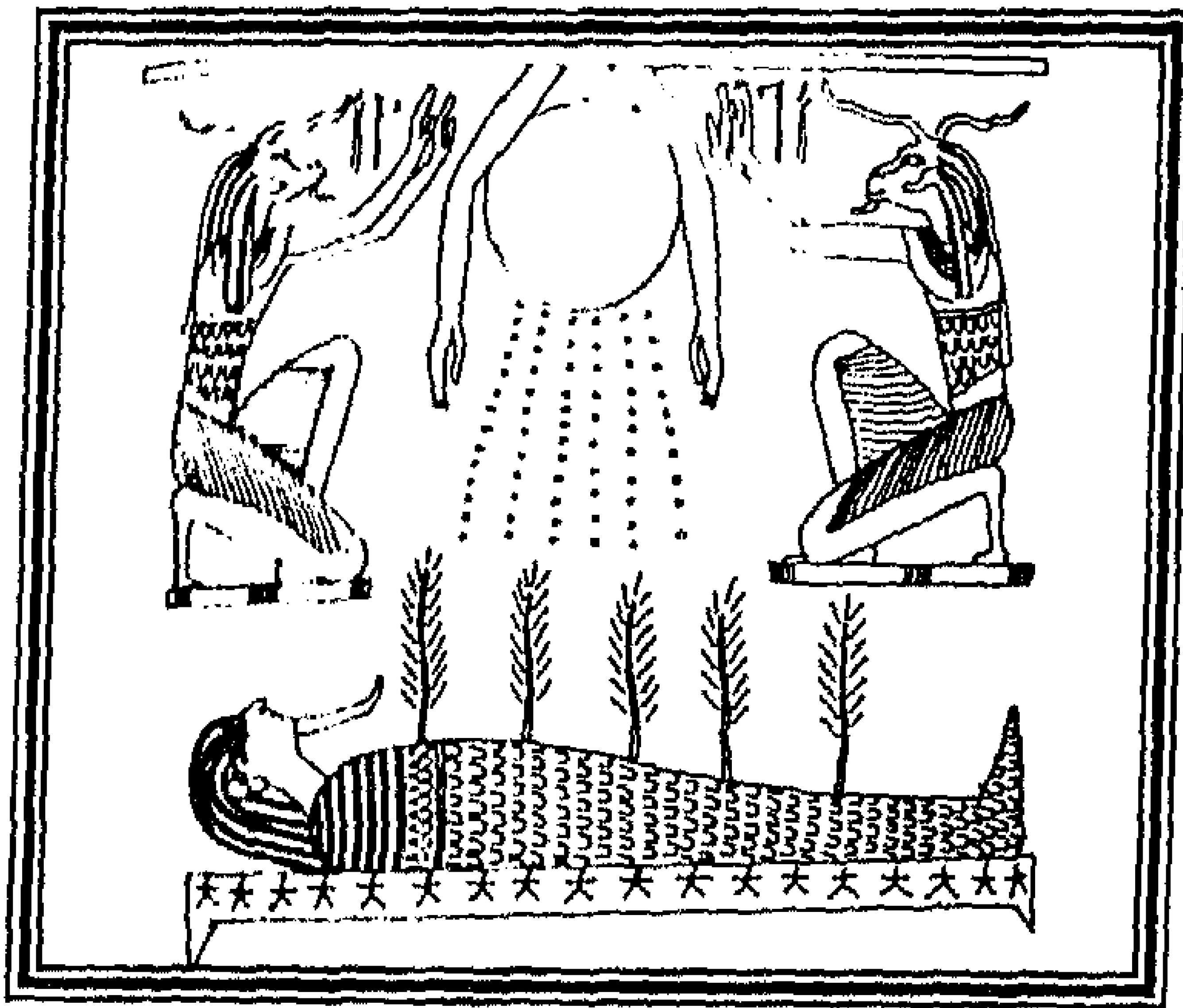
شكل (١٤٨أ)
شكل توضيحي لجزء من المشهد الختامي من كتاب الكهوف – مقبرة " تاوسرت" – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



شكل (١٥٠)
جزء من المشهد الختامي من كتاب الكهوف – مقبرة " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



شكل (١٥١)
تابوت بمتحف " Fitzwilliam " كمبريدج – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث .



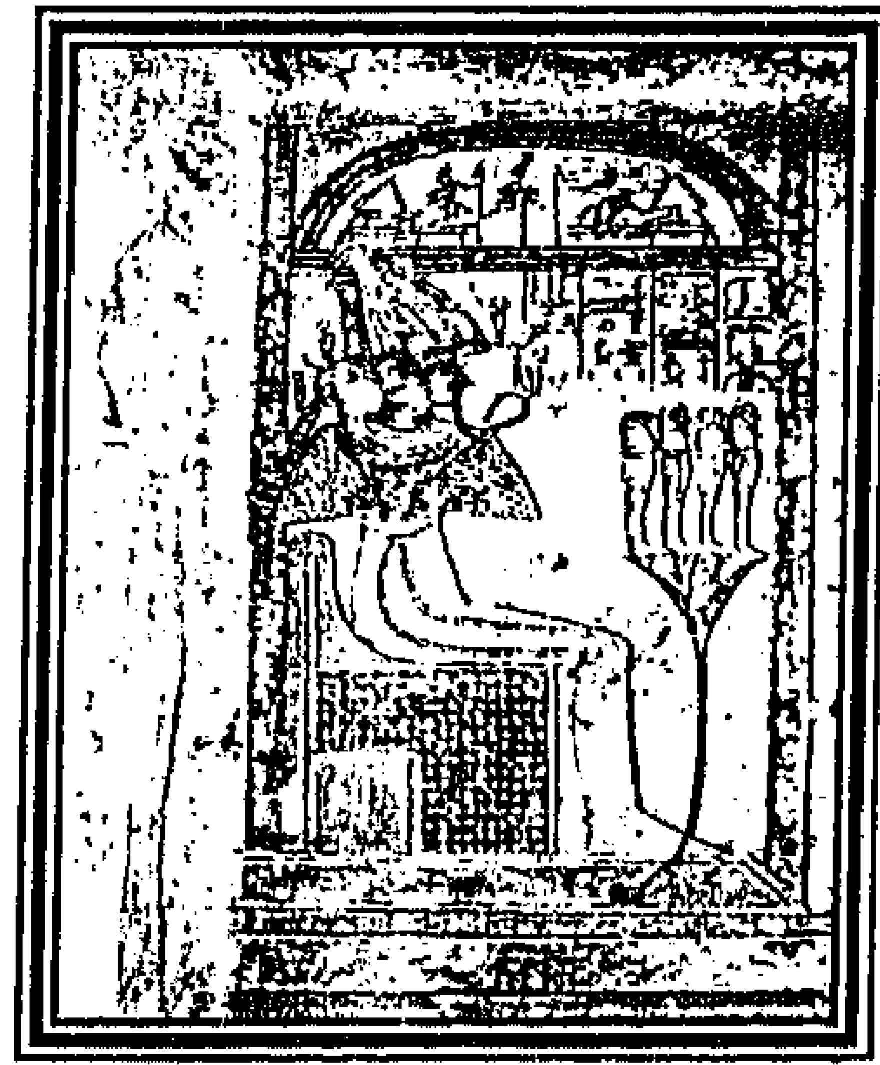
شكل (١٥١أ)
تفصيل – مومياء " أوزير " تخرج منها سنابل القمح – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث .



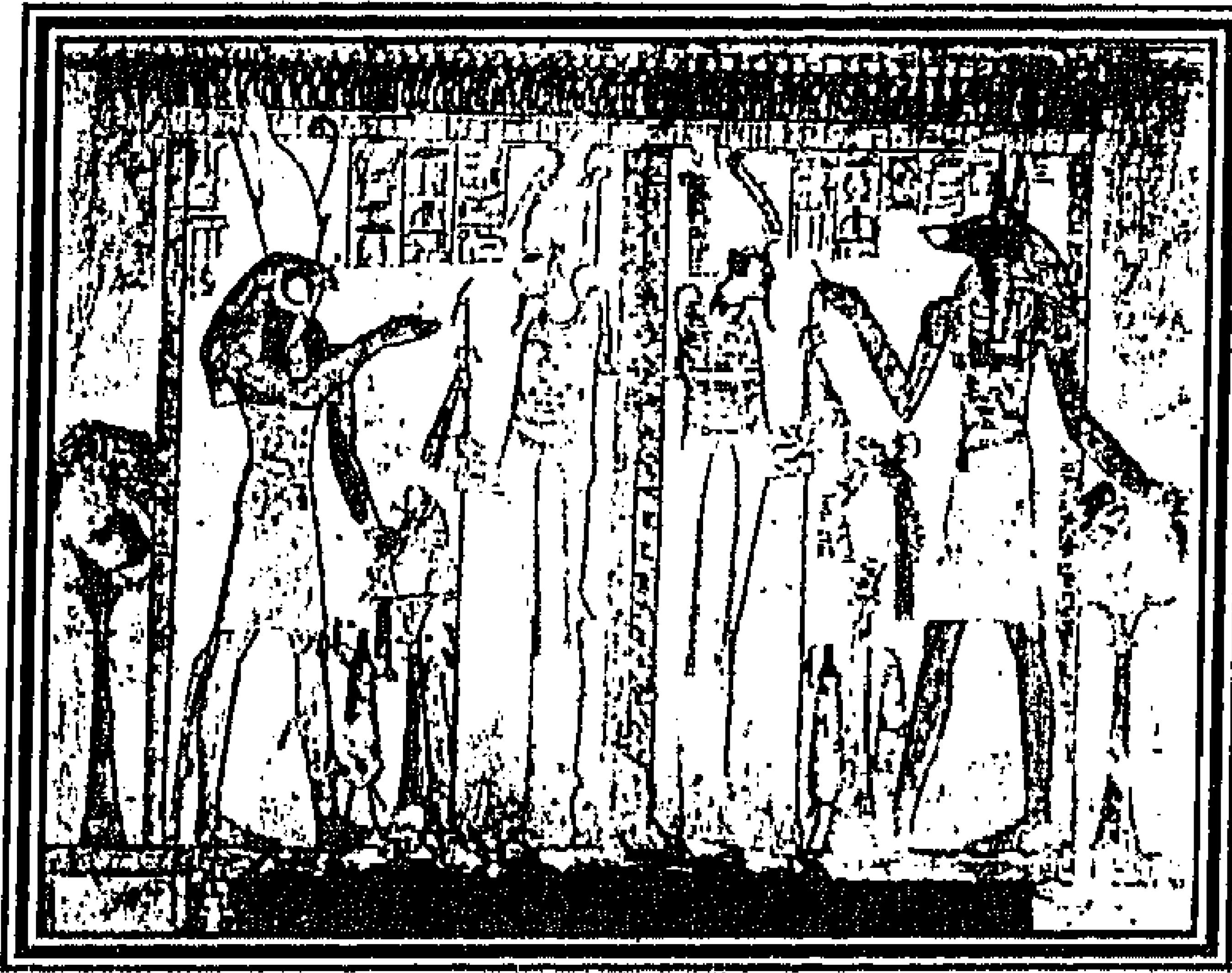
شكل (١٥٢)
" حور محب " يقدم النبيذ إلى " أوزير " – الأسرة الثامنة عشر – الدولة الحديثة .



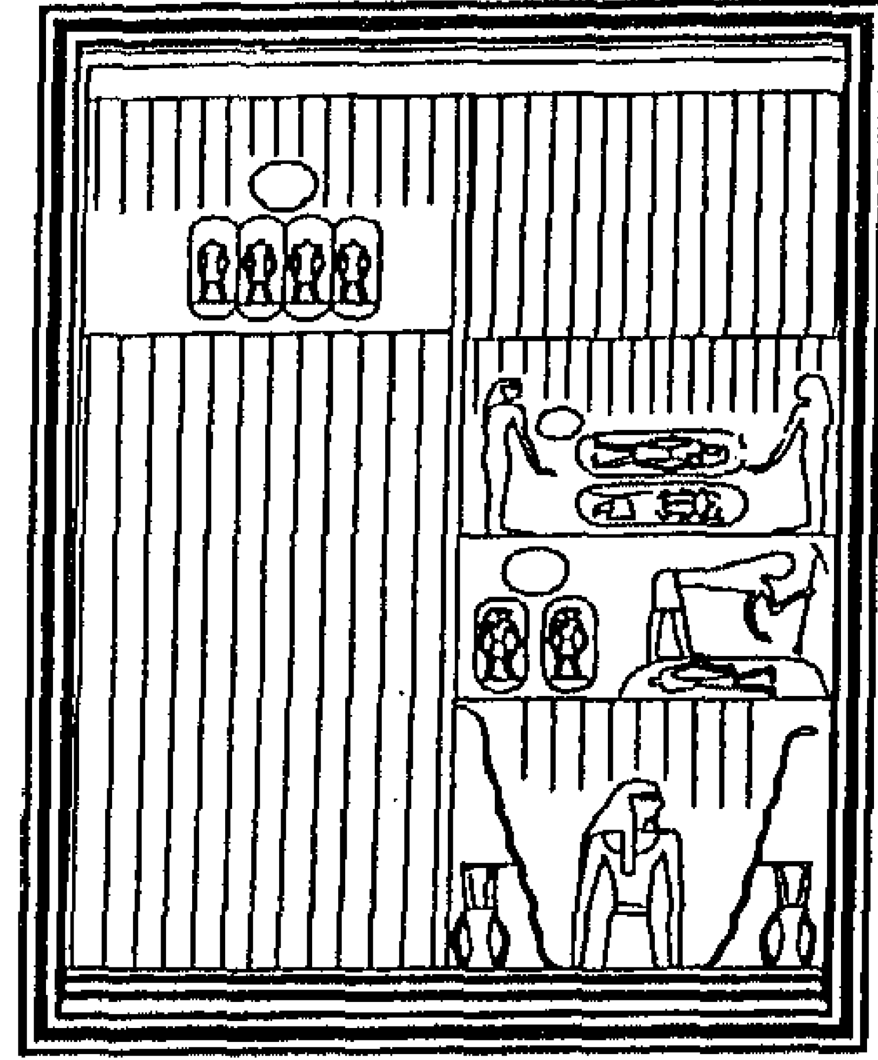
شكل (١٥٣)
" أوزير " و " حتحور" يستقبلان الملك في صحبة " حور" – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



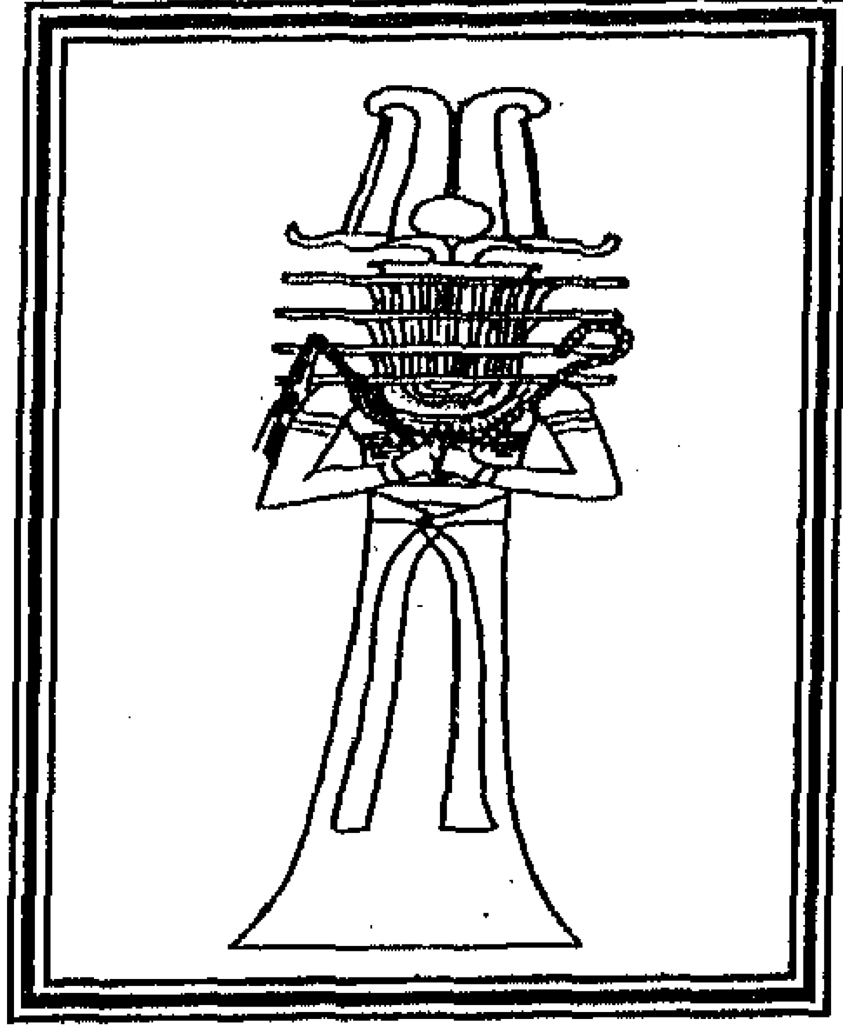
شكل (١٥٤)
اوزيريس على عرشه ، ويقف أمامه أبناء حورس الأربعة فوق زهرة اللوتس – مقبرة " تاوسرت " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



شكل (١٥٥)
" حور " إلى اليسار و " أنوبيس " إلى اليمين أمام "أوزير" – مقبرة " تاوسرت " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



شكل (١٥٦)
" أوزير " ينهض إلى أعلى بينما أعداءه يغوصون إلى أسفل – الجزء السادس من " كتاب الكهوف " .



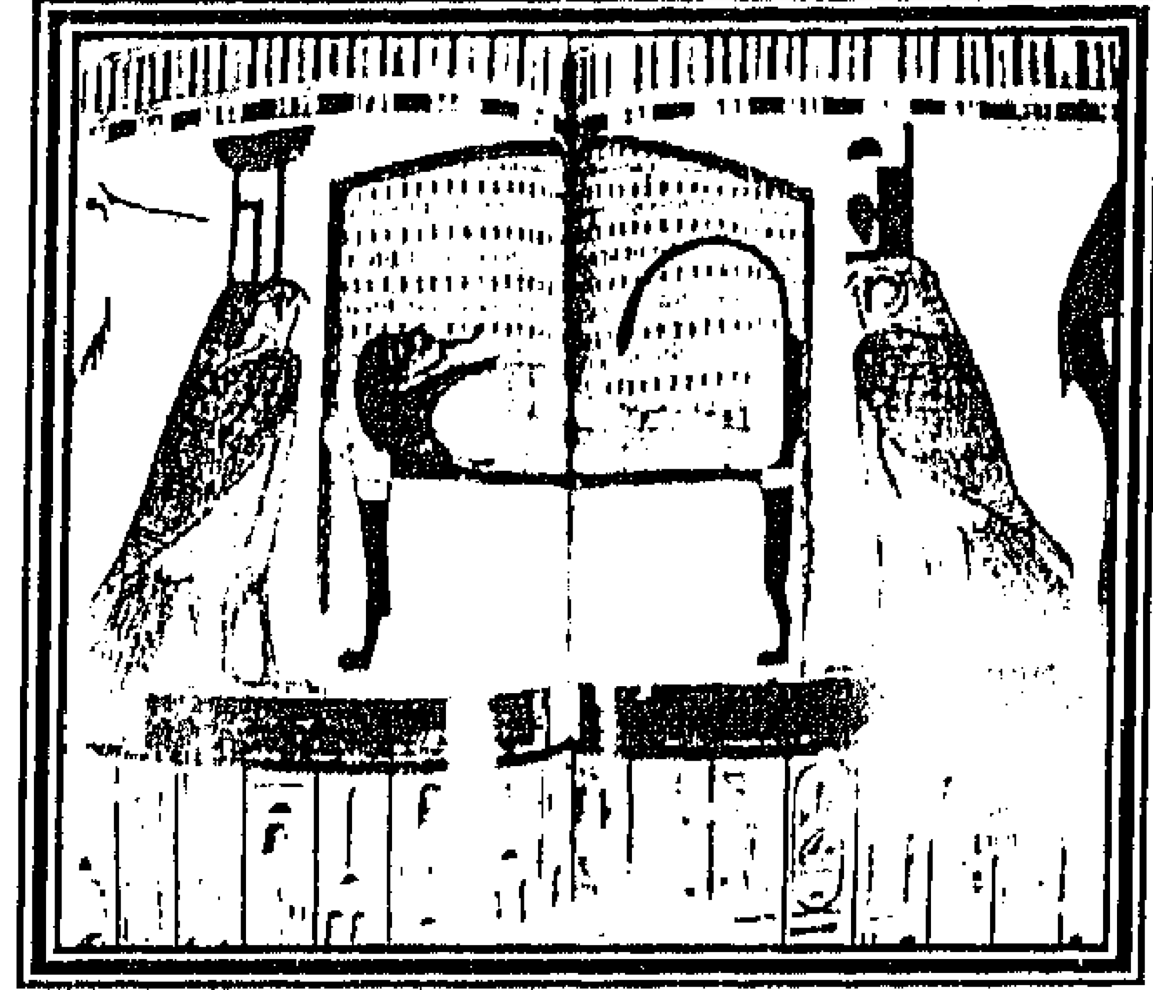
شكل (١٥٧)
" أوزير " على هيئة عمود جد – مقبرة " نفرتارى" – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



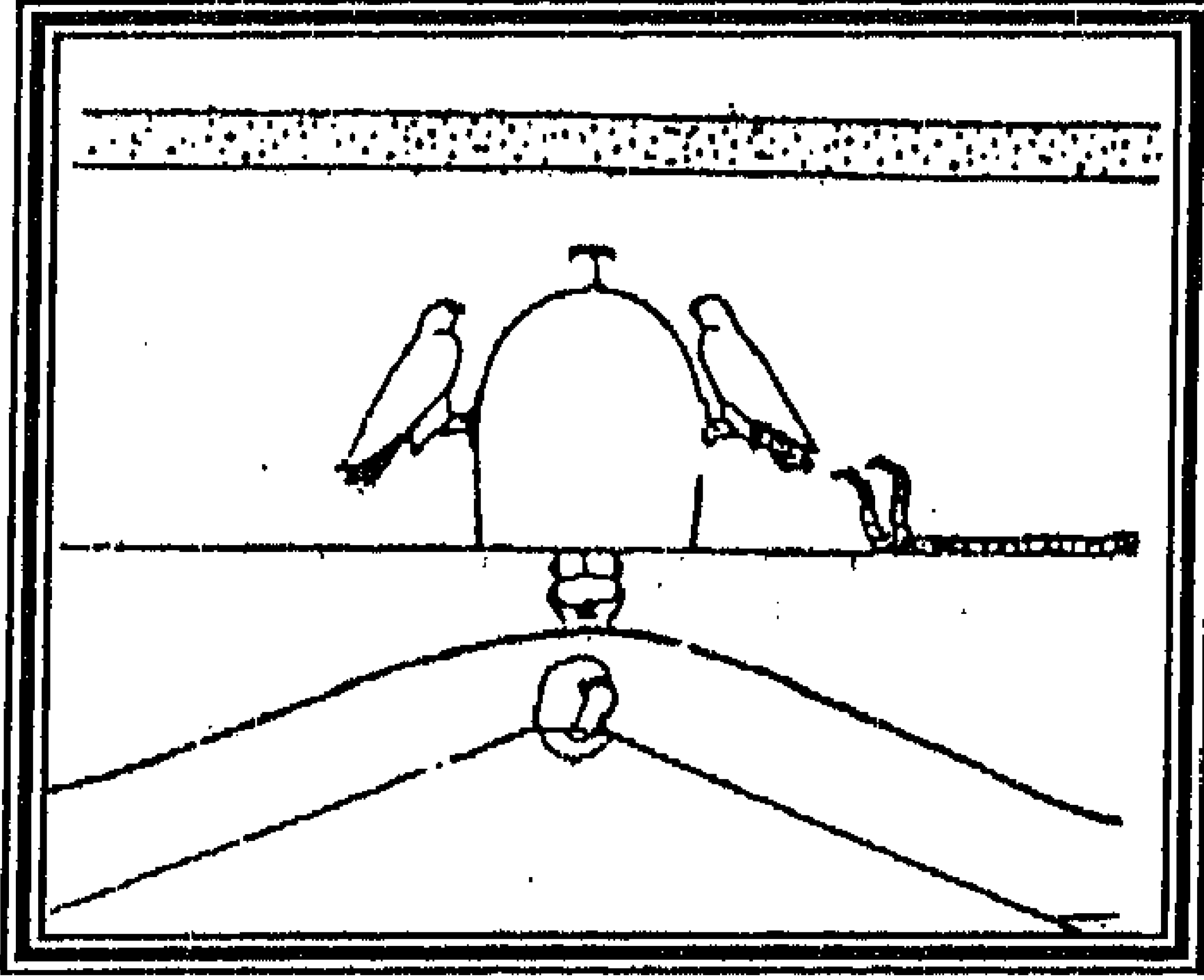
شكل (١٥٨)
عمود dd بين " إيزيس " و " نفتيس " – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث .



شكل (١٥٩)
أوزير بين رمز imi - wt - مقبرة " سن نجم " – طيبة – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة.



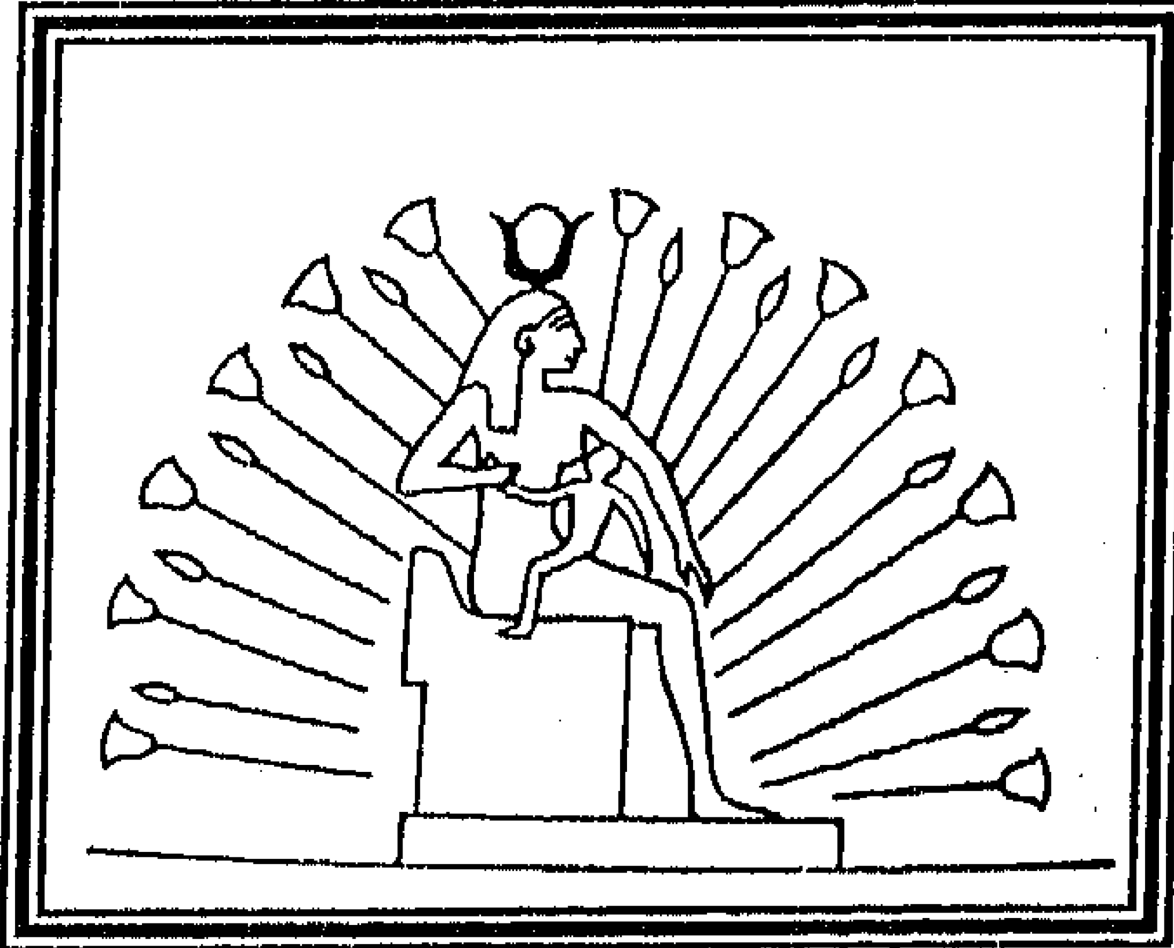
شكل (١٦٠)
" ايسه " و " نبت حوت " على هيئة الحد انتين – مقبرة " نفرتارى " – وادي الملوك – الفصل السابع عشر من " كتاب الموتى " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



شكل (١٦١)
" إيزيس " و " نفتيس " على هيئة الحدائتين أعلى قبر " أوزير " – الساعة الخامسة من " كتاب الامىدوات " .



شكل (١٦٢)
طقس فتح الفم وتقديم الساق الأمامية للمتوفى عند باب المقبرة – بردية الكاتب الملكي " Hunefer " – المتحف البريطاني – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



شكل (١٦٥)
ايسة تحمل طفلها – معبد هيبس .



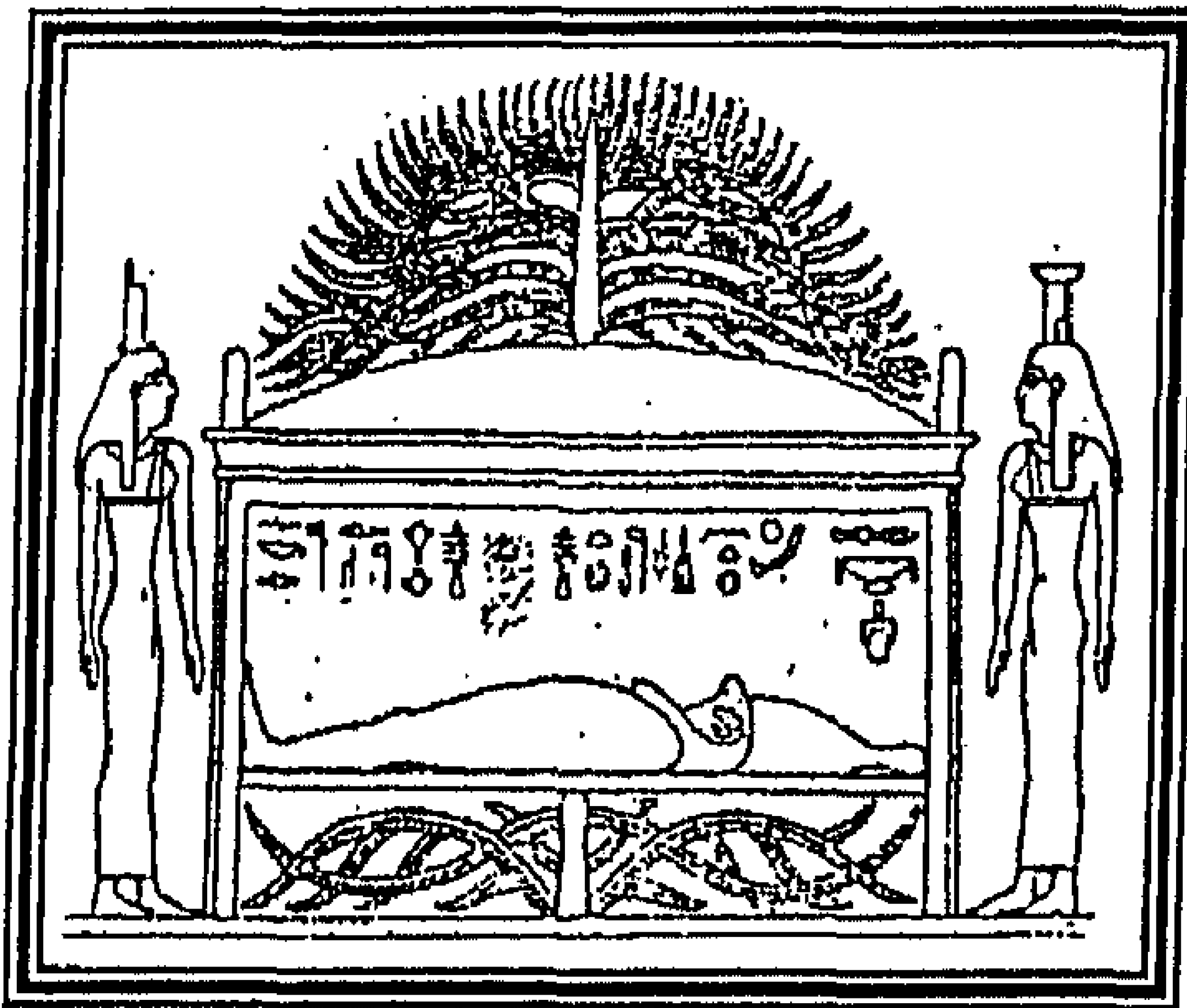
شكل (١٦٤)
تمثال الملك " بيبى الثاني " يمثله وهو جالس على حجر أمه – سقارة – متحف بروكلين – نيو يورك – الأسرة السادسة – الدولة القديمة .



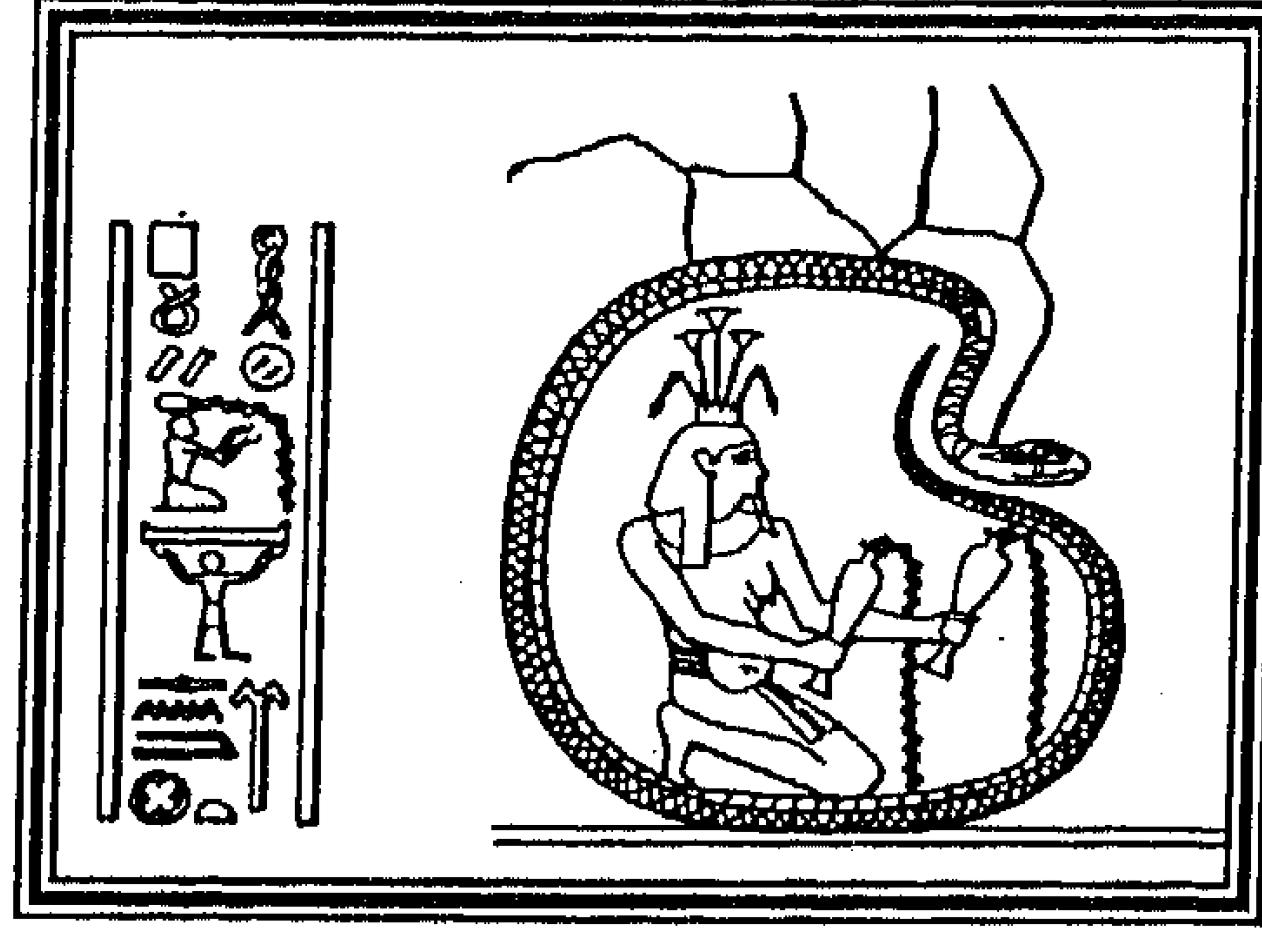
شكل (١٦٥)
" حور " يجلس على حجر أمه " إيزيس " – معبد " سيتي الأول " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



شكل (١٦٦)
الآلهة " إيزيس " في هيئة شجرة الجميز و " تحتمس الثالث " يرضع من الشجرة المقدسة المعبودة – مقبرة " تحتمس الثالث " – طيبة – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (١٦٧)
شجرة وارفة بالقرب من تابوت " أوزير " – المقاصير الاوزيرية – معبد دندرة – العصر المتأخر .



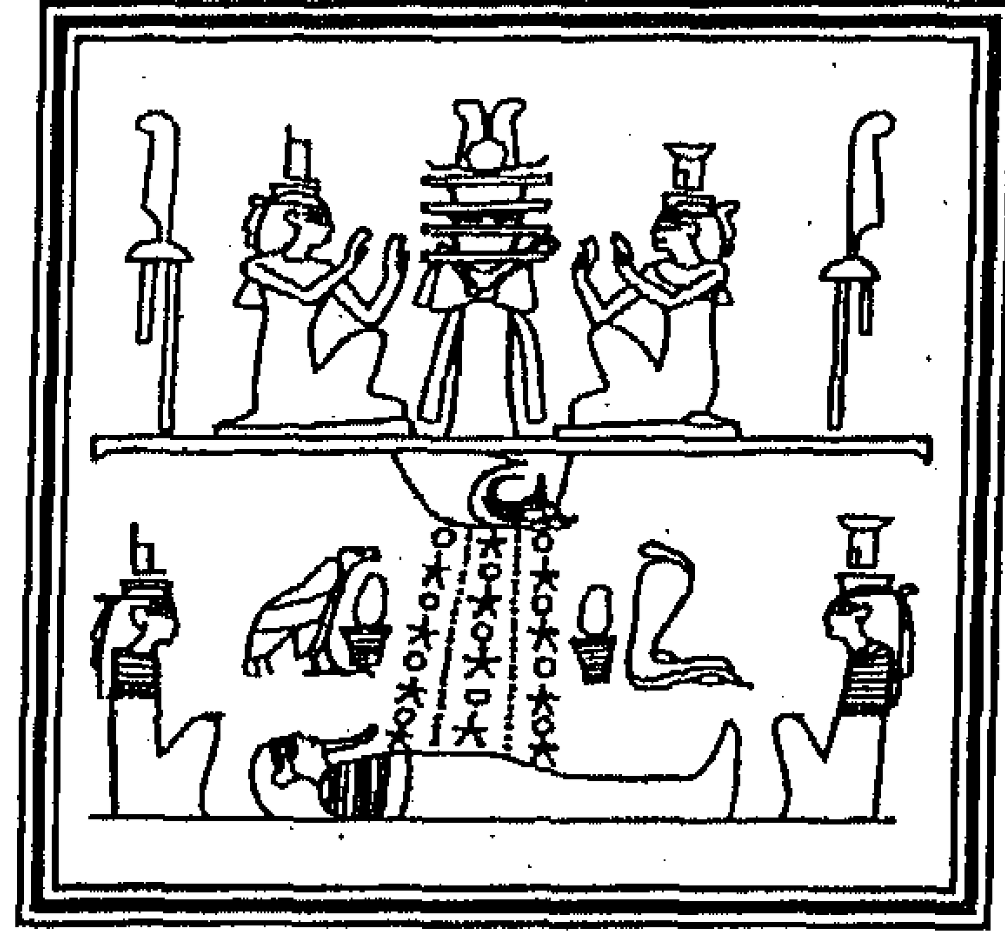
شكل (١٦٨)
قبر " أوزير " داخل كهف يحيط به
ثعبان – معبد فيلة .



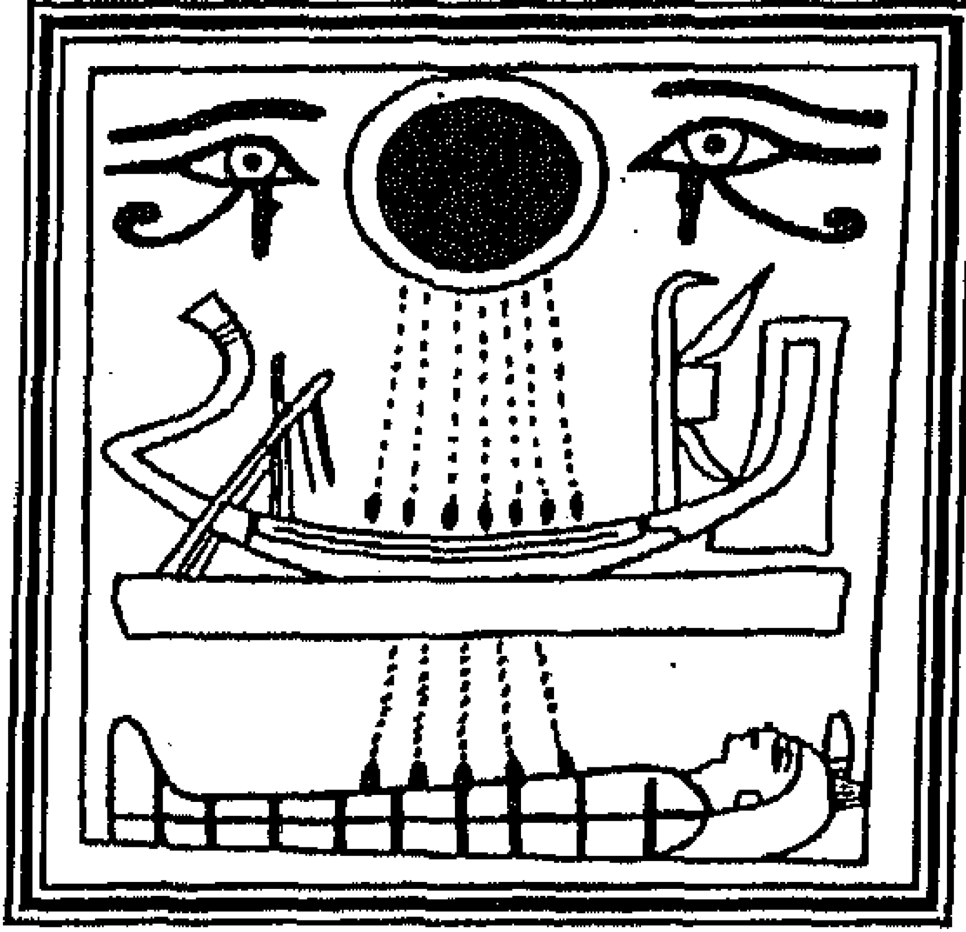
شكل (١٦٩)
صحوة " أوزير " .



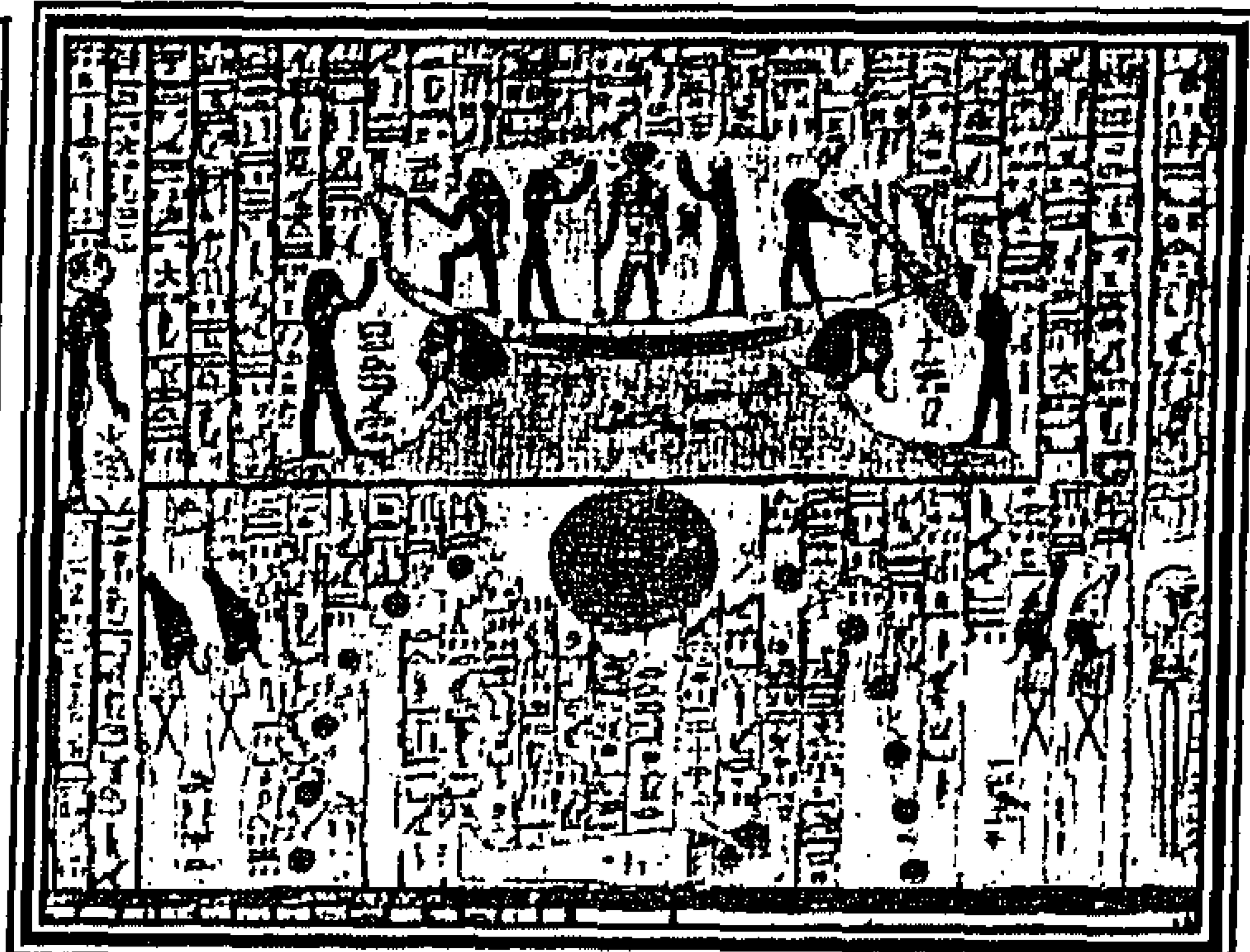
شكل (١٧٠)
صحوة " أوزير " – المقاصير الأوزيرية – معبد دندرة .



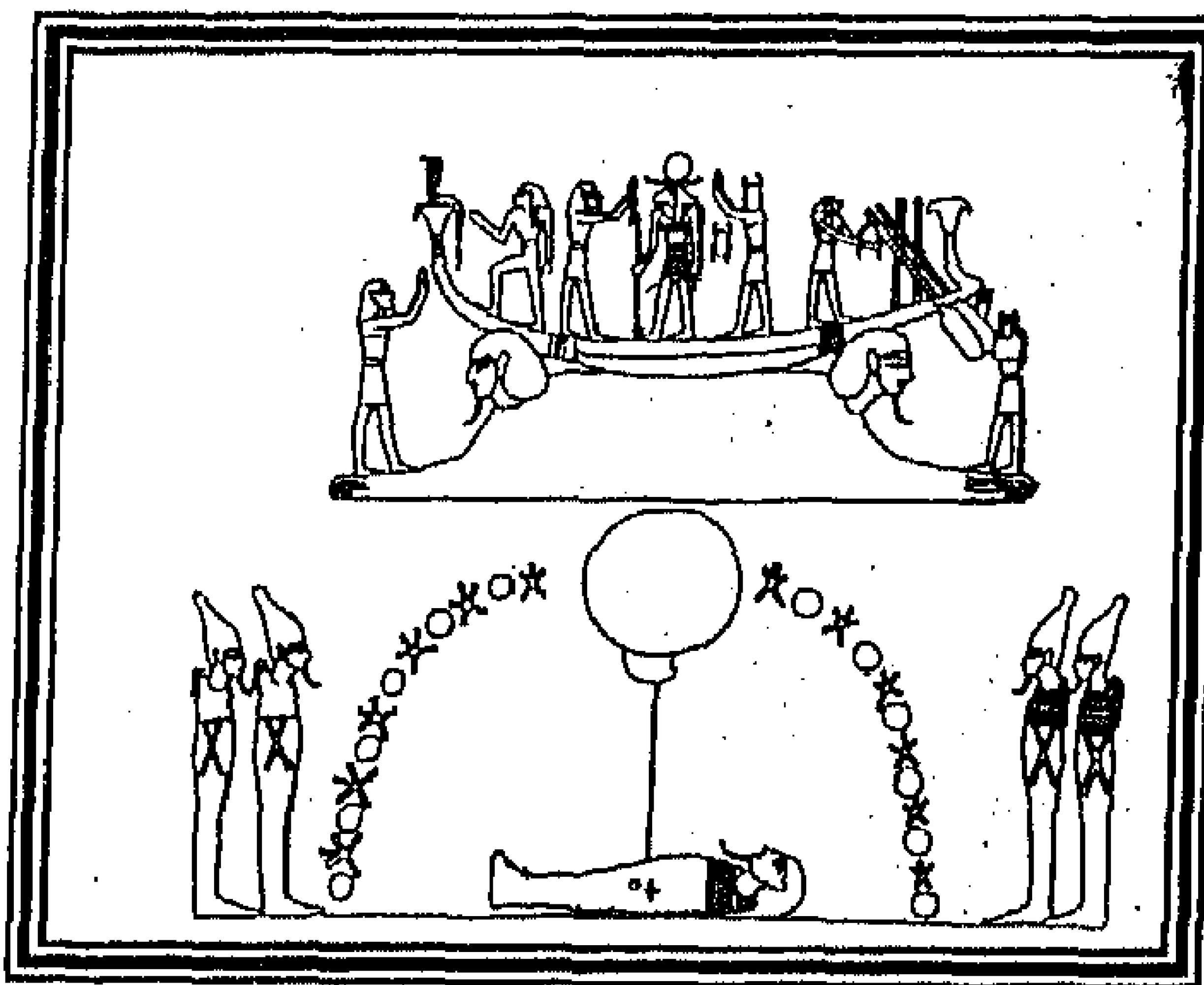
شكل (١٧١)
منظر يمثل بعث " أوزير " – بردية – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث .



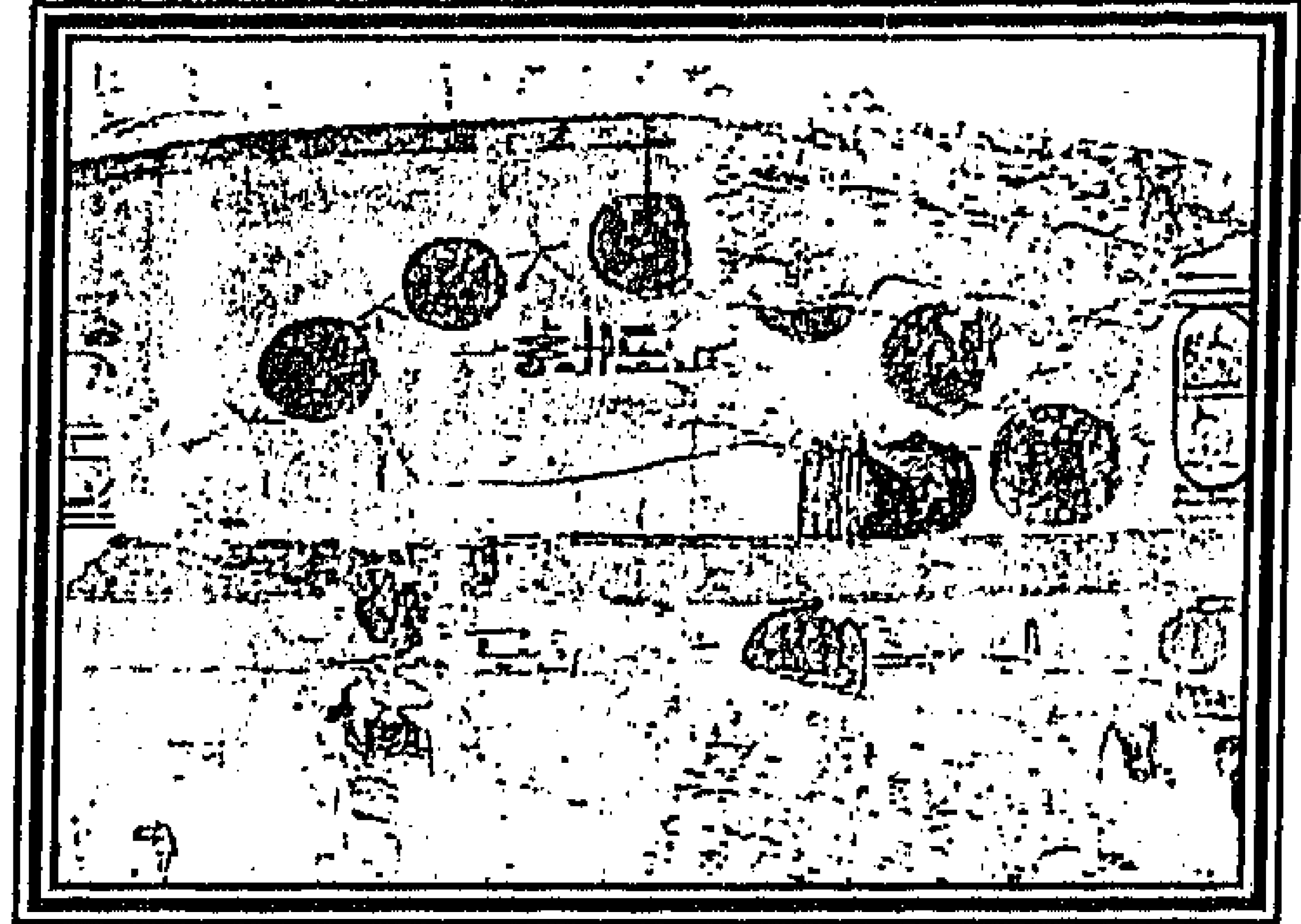
شكل (١٧٢)
منظر يمثل بعث " أوزير " – بردية – الأسرة الحادية والعشرون – عصر الانتقال الثالث .



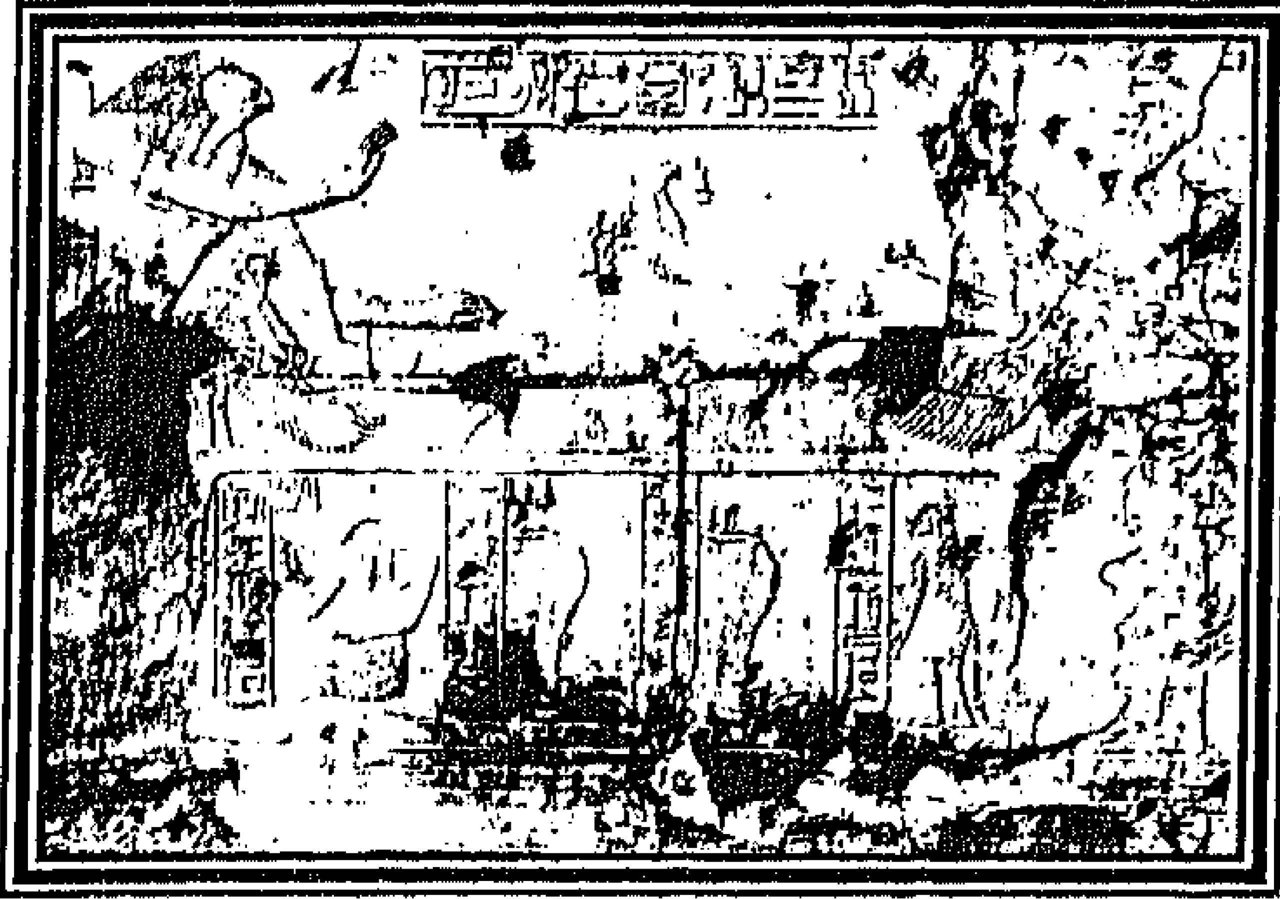
شكل (١٧٣)
جزء من " كتاب الأرض " يمثل بعث " أوزير " – مقبرة " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



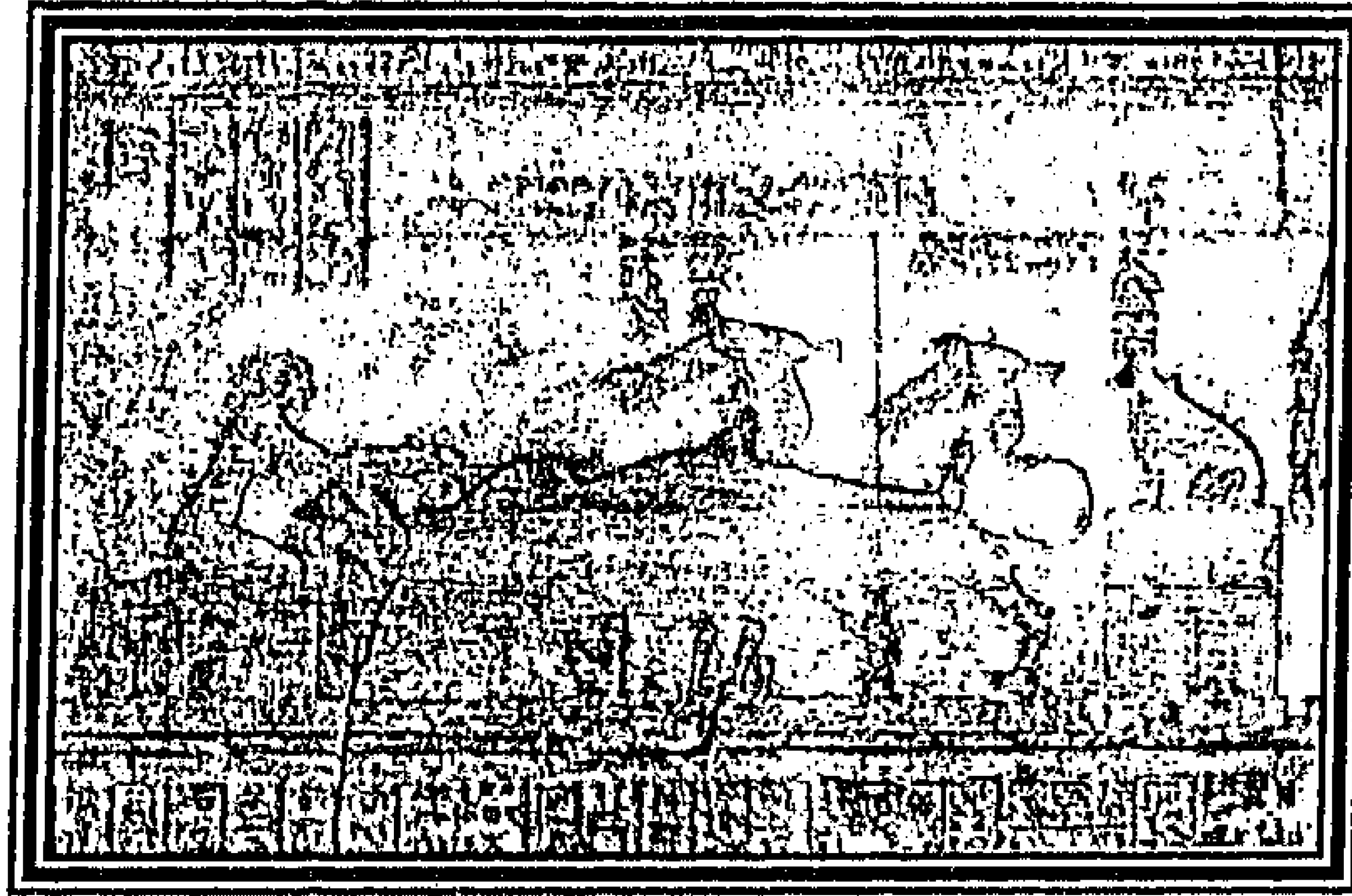
شكل (١٧٣أ)
تفصيل يوضح بعث " أوزير " والرحلة داخل " اكر " جزء من " كتاب الأرض " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



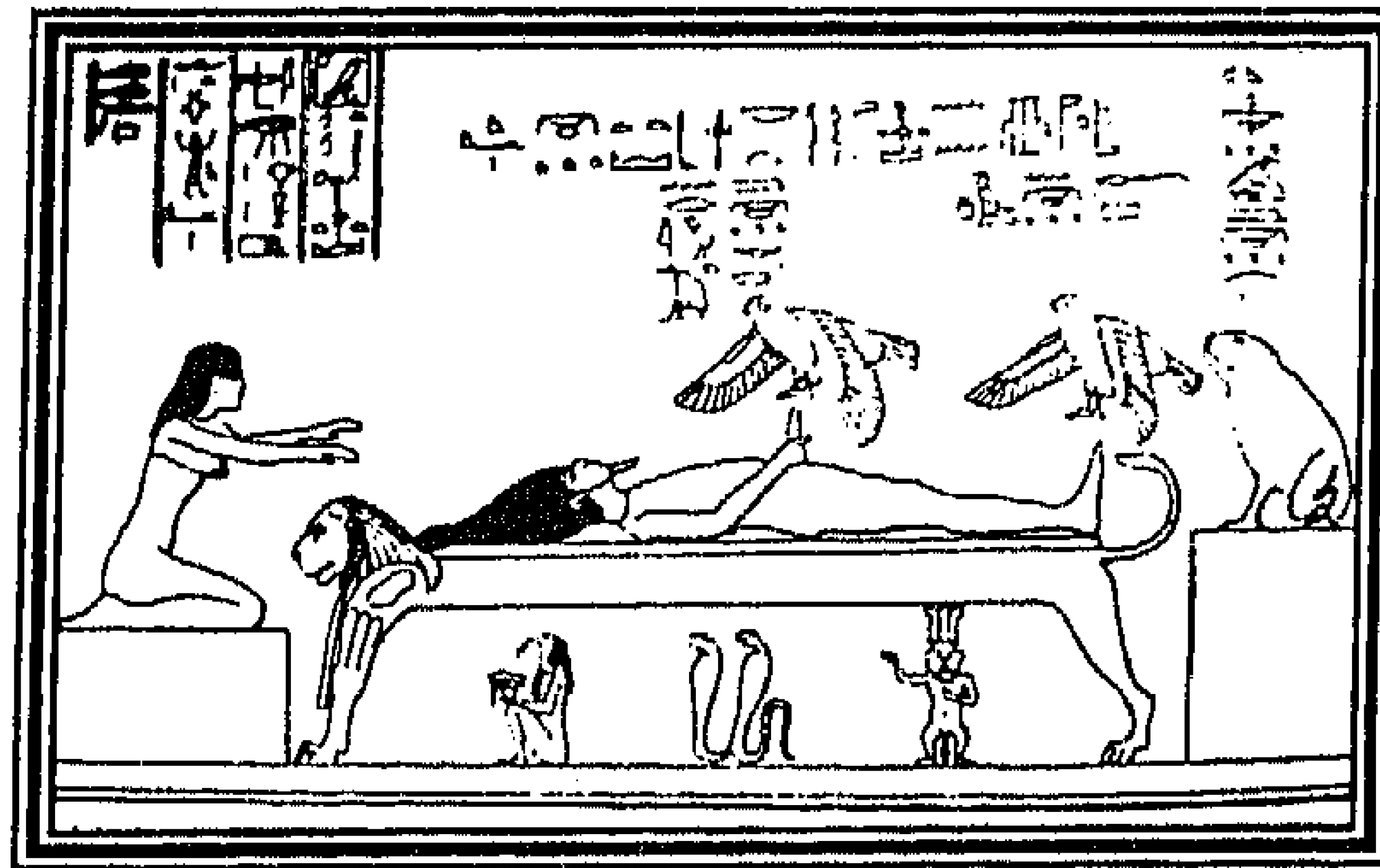
شكل (١٧٤)
أوزوريس يستيقظ تحت أشعة الشمس – مقبرة " مرنبتاح " – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



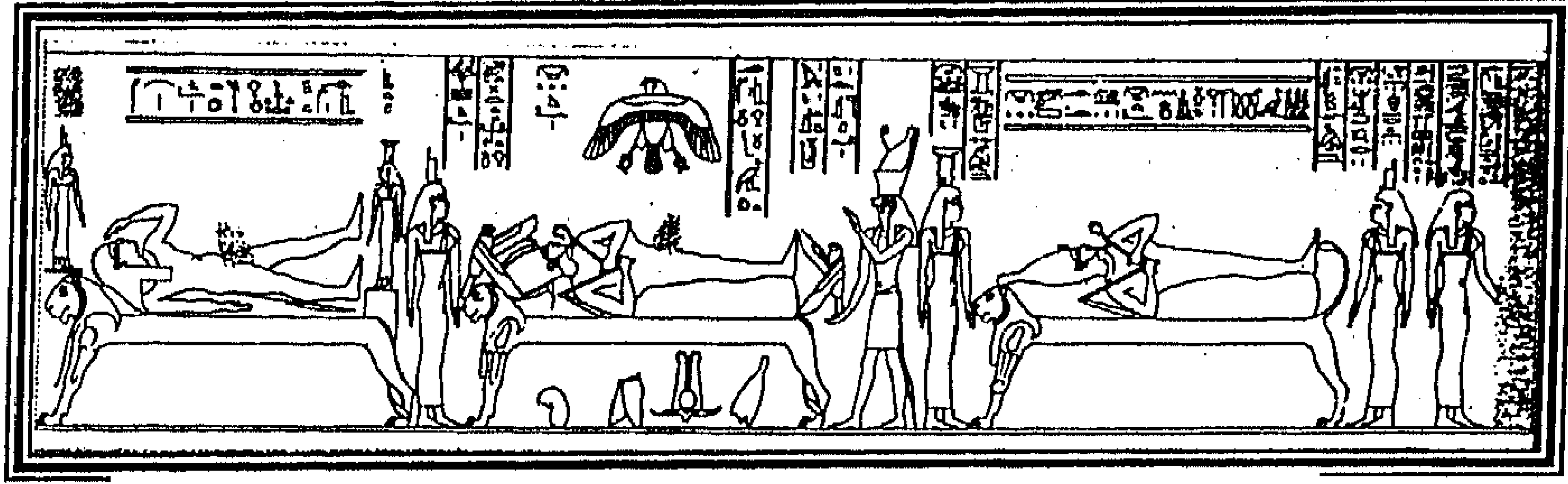
شكل (١٧٥)
" أوزير " يخصب " إيزيس " وهي في شكل طائر – معبد أبيدوس – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



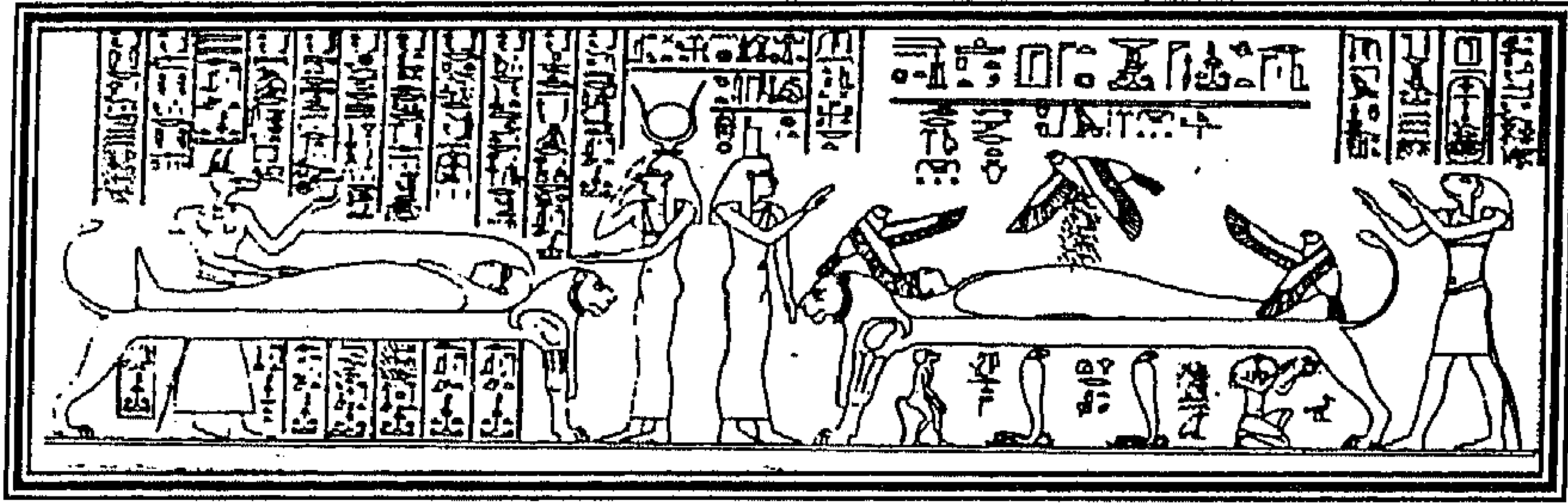
شكل (١٧٦)
" أوزير " يخصب " إيزيس " وهي في شكل طائر – الدولة الحديثة



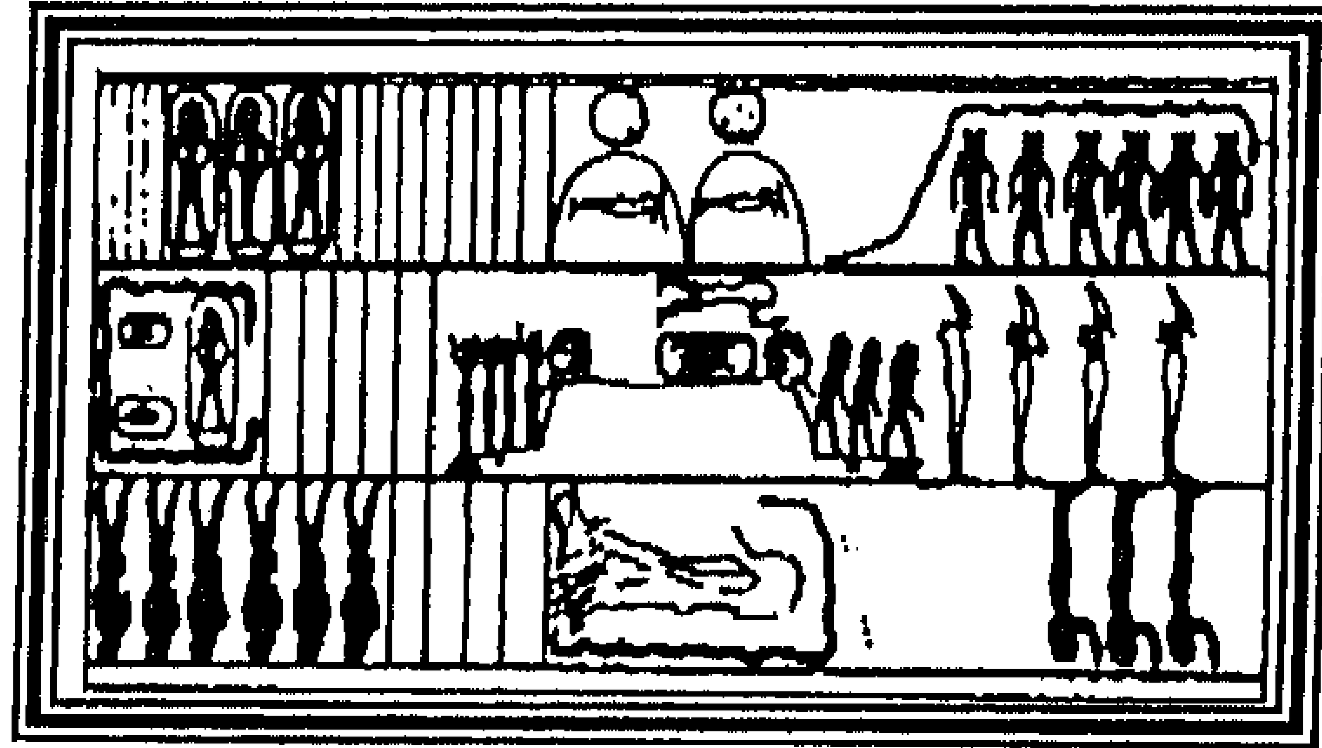
شكل (١٧٦أ)
مولد " حور " من أبويه " اوزويريس " و " إيزيس " .



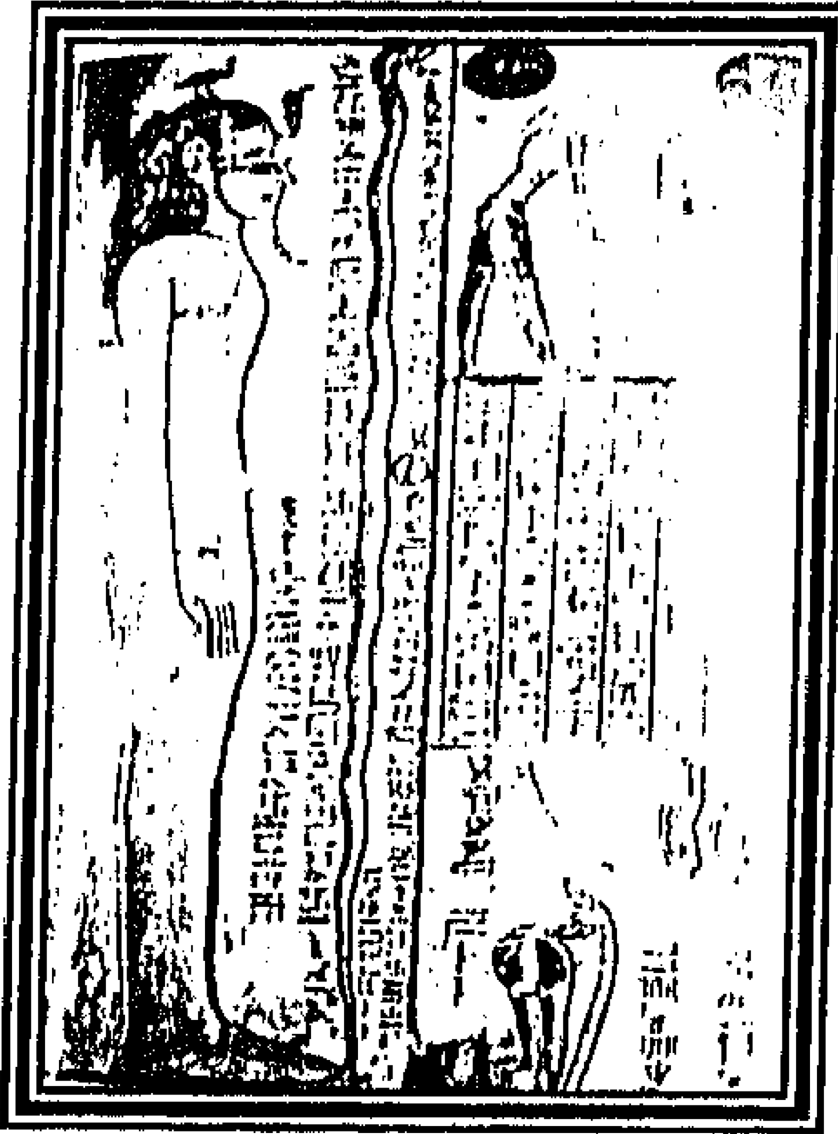
شكل (١٧٧)
مولد " حور " من أبويه " اوزويريس " و " إيزيس " .



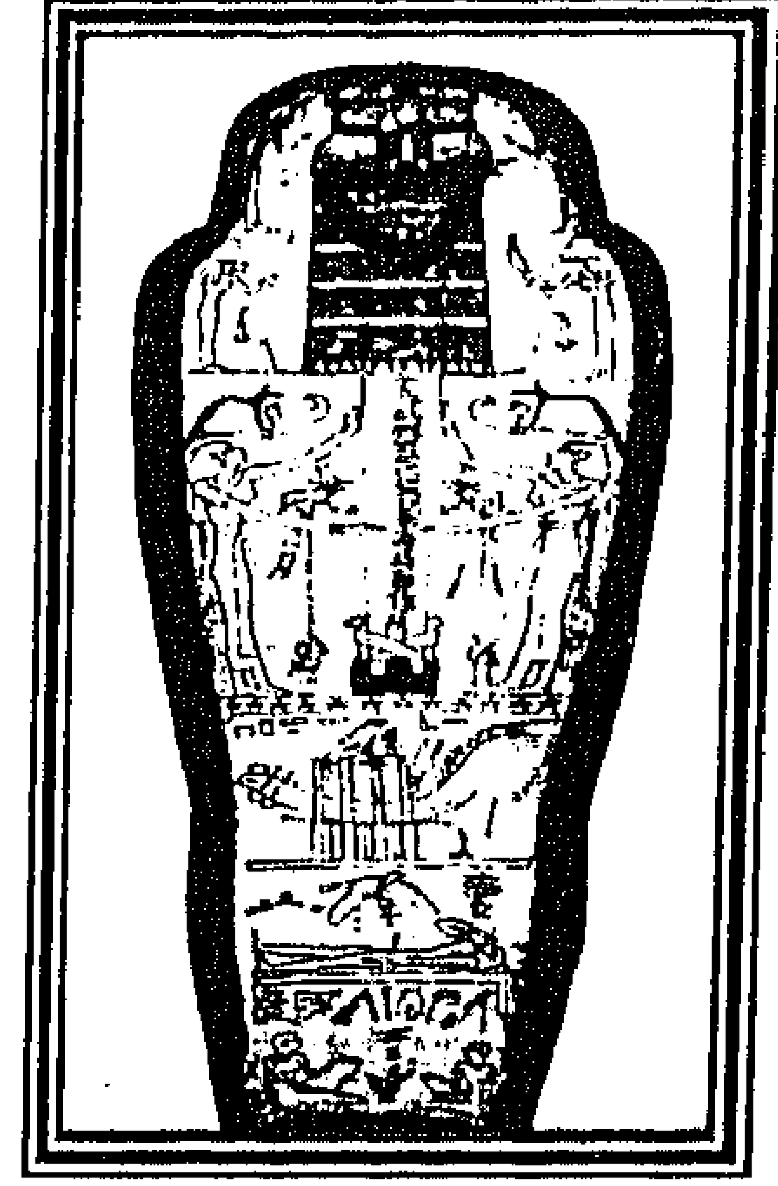
شكل (١٧٨)
حمل " إيزيس " من " أوزير " .



شكل (١٧٩)
" أوزير " منتصب القضيب أسفل الإلـه " اكـر " - تفصيل " كتـاب الكهـوف" - مقبـرة " رمسيس السادس " - الأسرة العشرون - عصر الرعامسة .

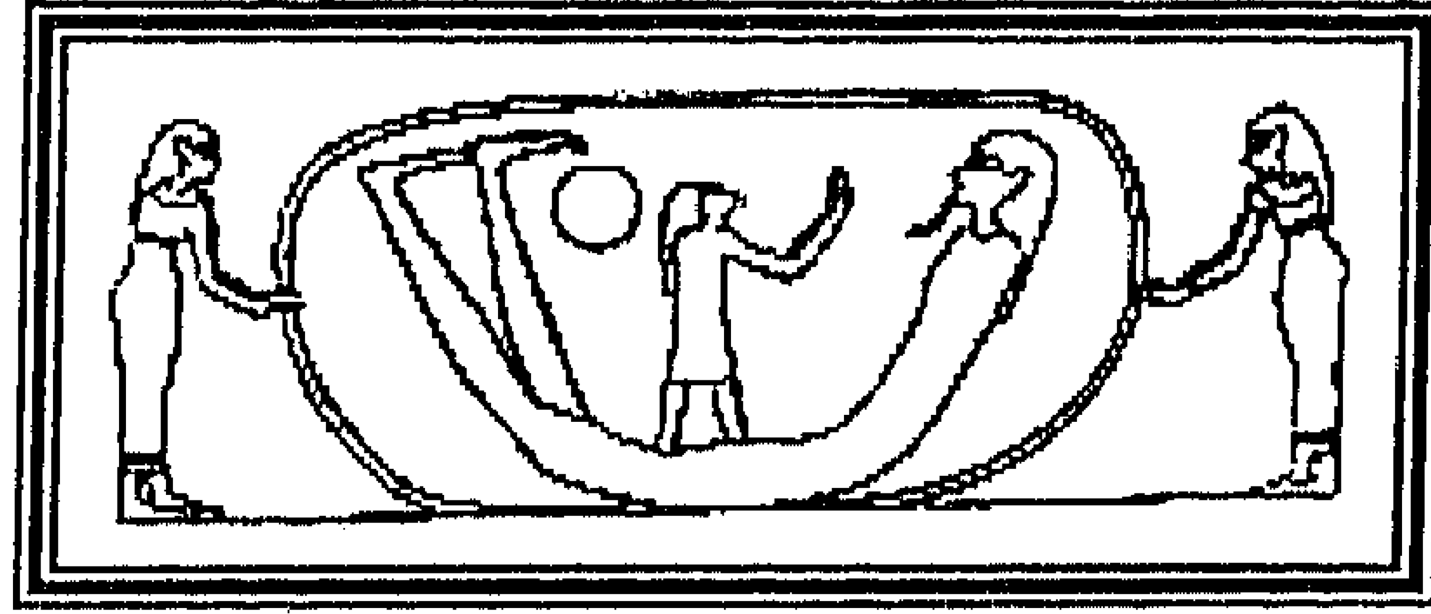


شكل (١٨٠)
الساعة الخامسة من كتاب البوابات - مقبرة " رمسيس السادس " - الأسرة العشرون - عصر الرعامسة .

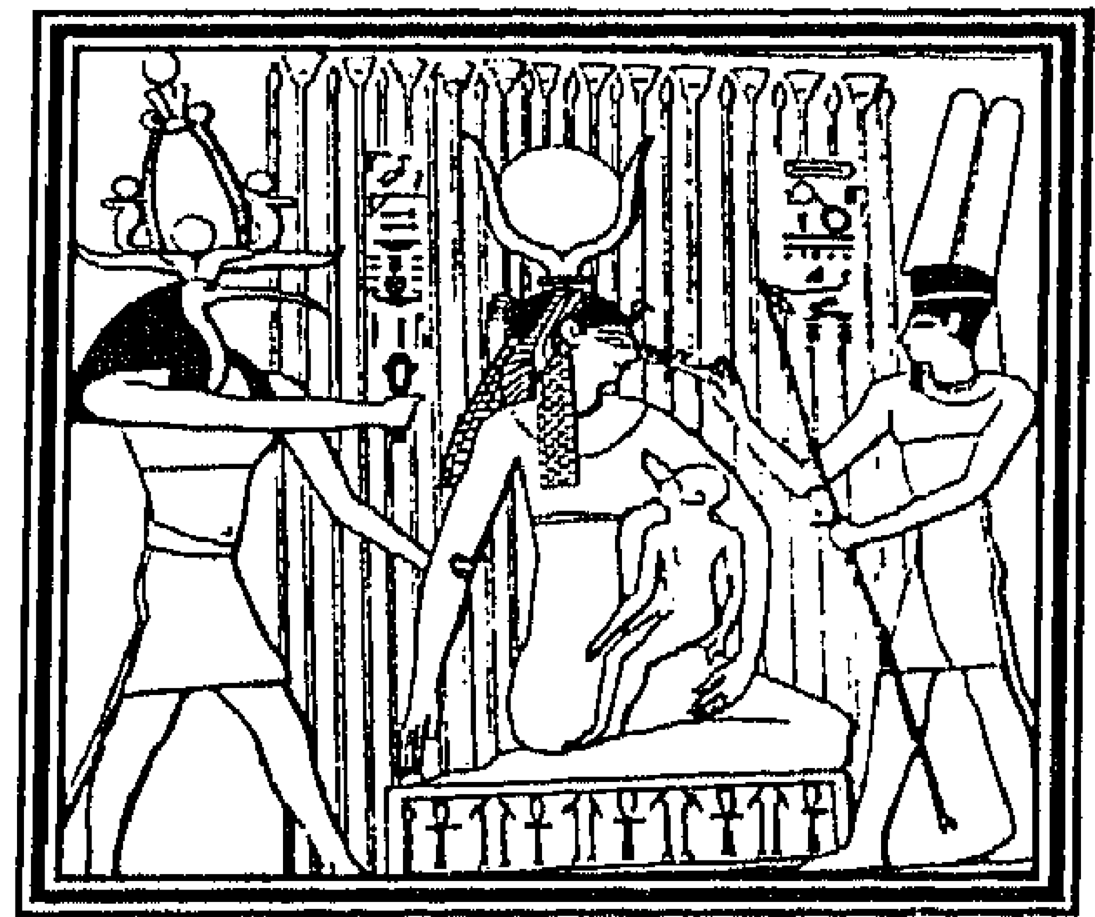




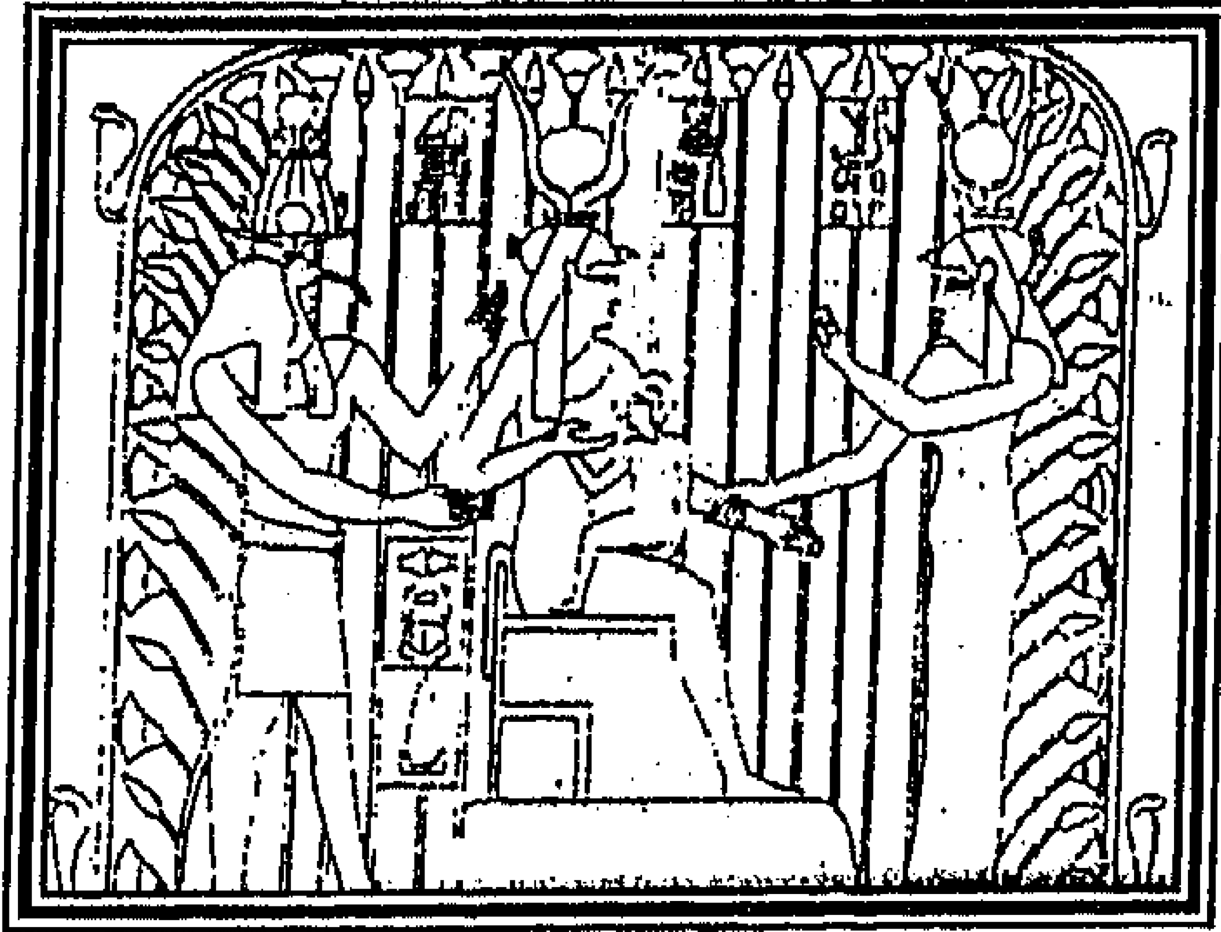
شكل (١٨١)
اوزير يخصب ايزيس - متحف اللوفر - باريس - عصر الأنتقال الثالث



شكل (١٨٢)
" حور " يخرج من بدن " أوزير " - تفصيل من " كتاب الأرض " - مقبرة " رمسيس السادس " - الأسرة العشرون - عصر الرعامسة .



شكل (١٨٣)
مولد " حور " في مستنقعات نبات البردي .



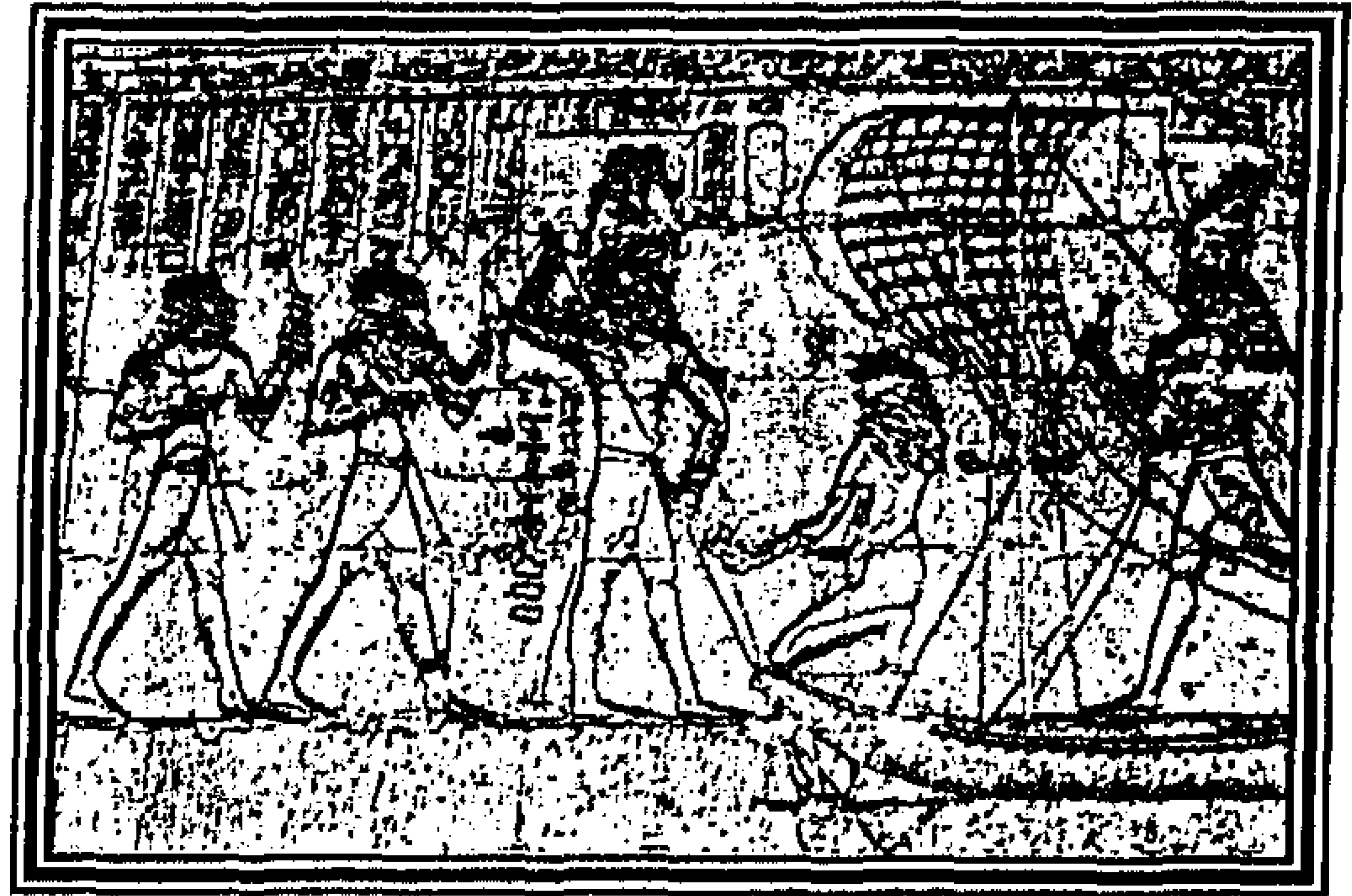
شكل (١٨٤)
مولد " حور " في مستنقعات البردي .



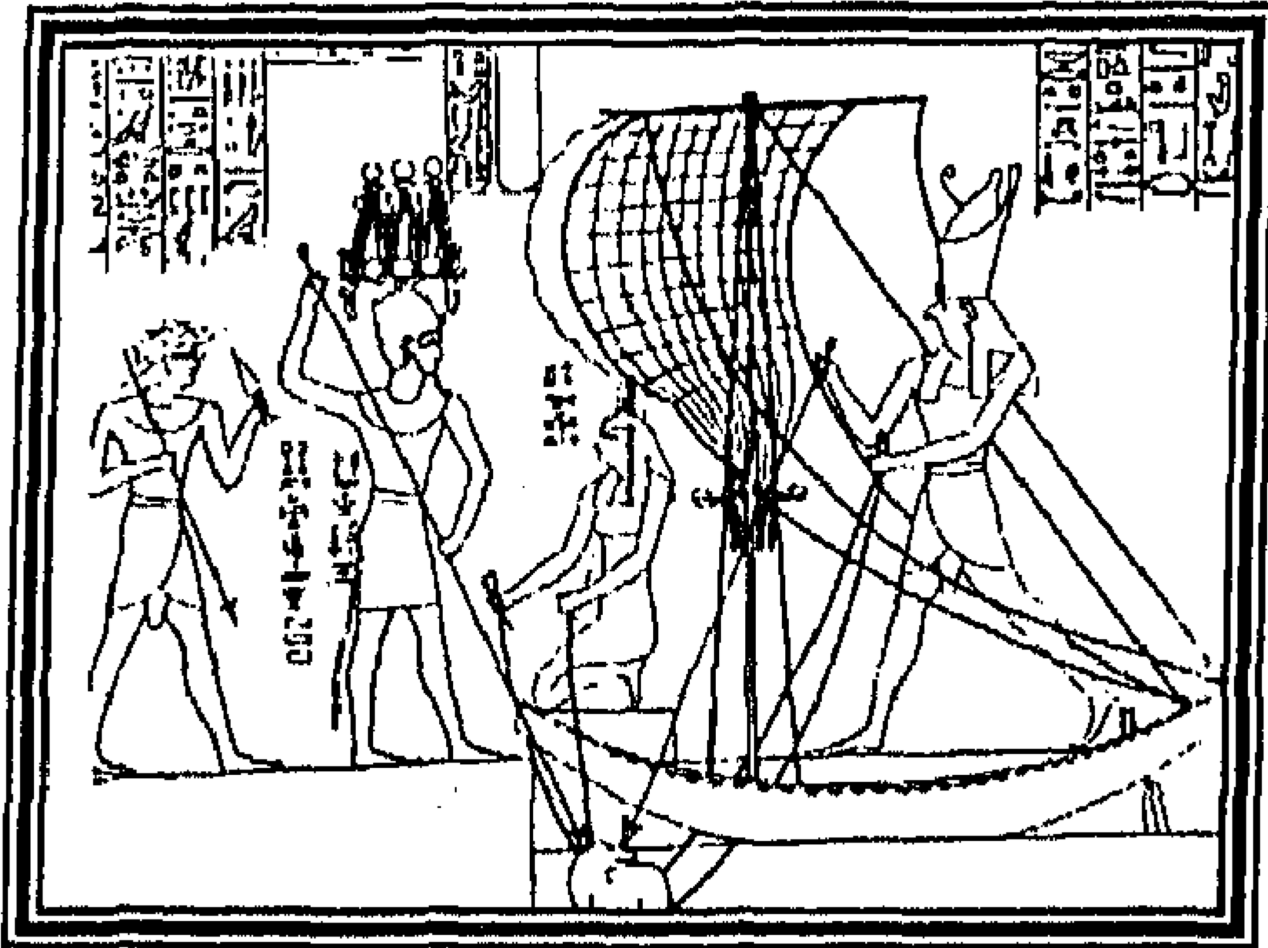
شكل (١٨٥)
لوحة من الشست الرمادى تمثل احدى لوحات حور السحرية - المتحف المصري - العهد البطلمي .



شكل (١٨٦)
الصقر يسحب الأعداء - صلاية " نعرمر " - المتحف المصري - الأسرة الأولى - العصر العتيق .



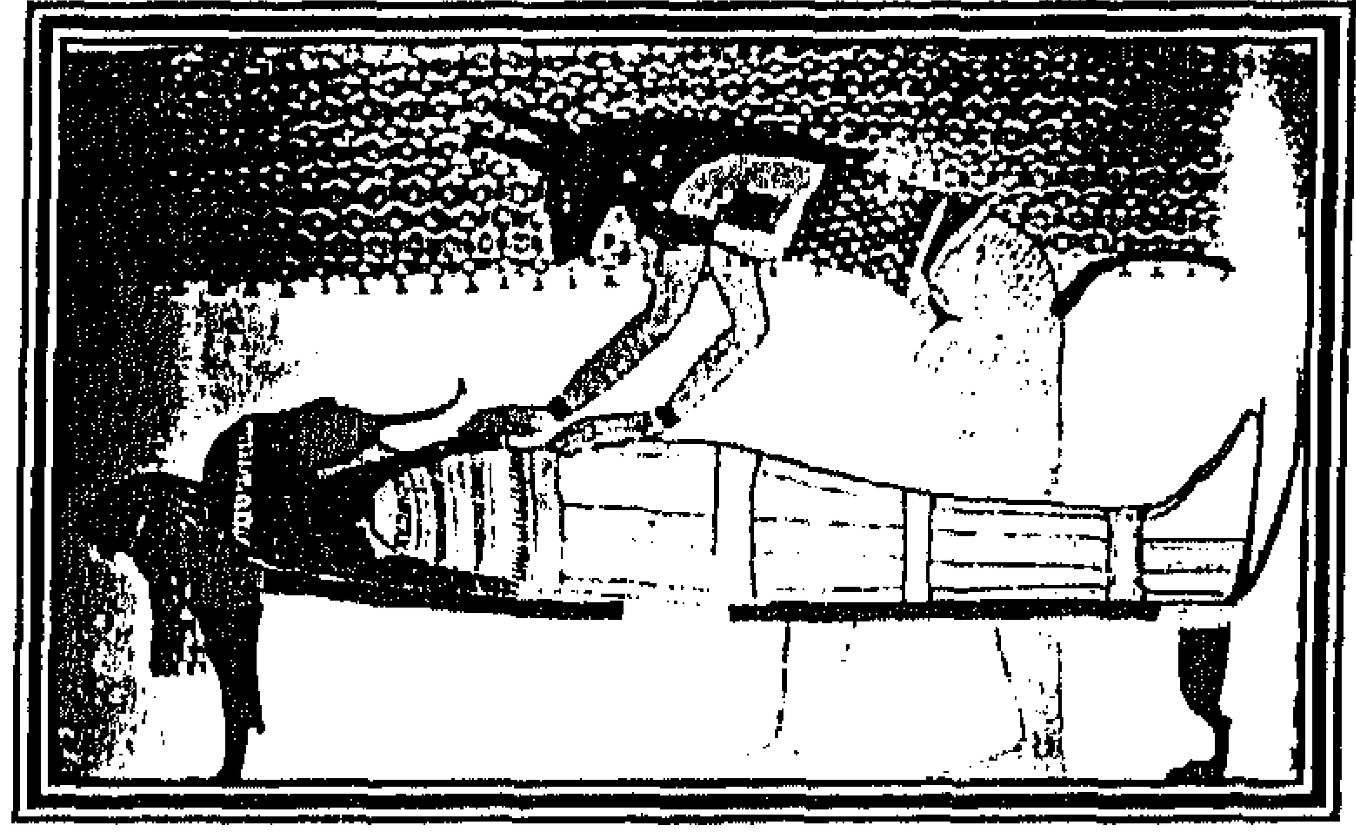
شكل (١٨٧)
طعن " حور " لـ " ست " - معبد " حور " بادفو - العصر البطلمي .



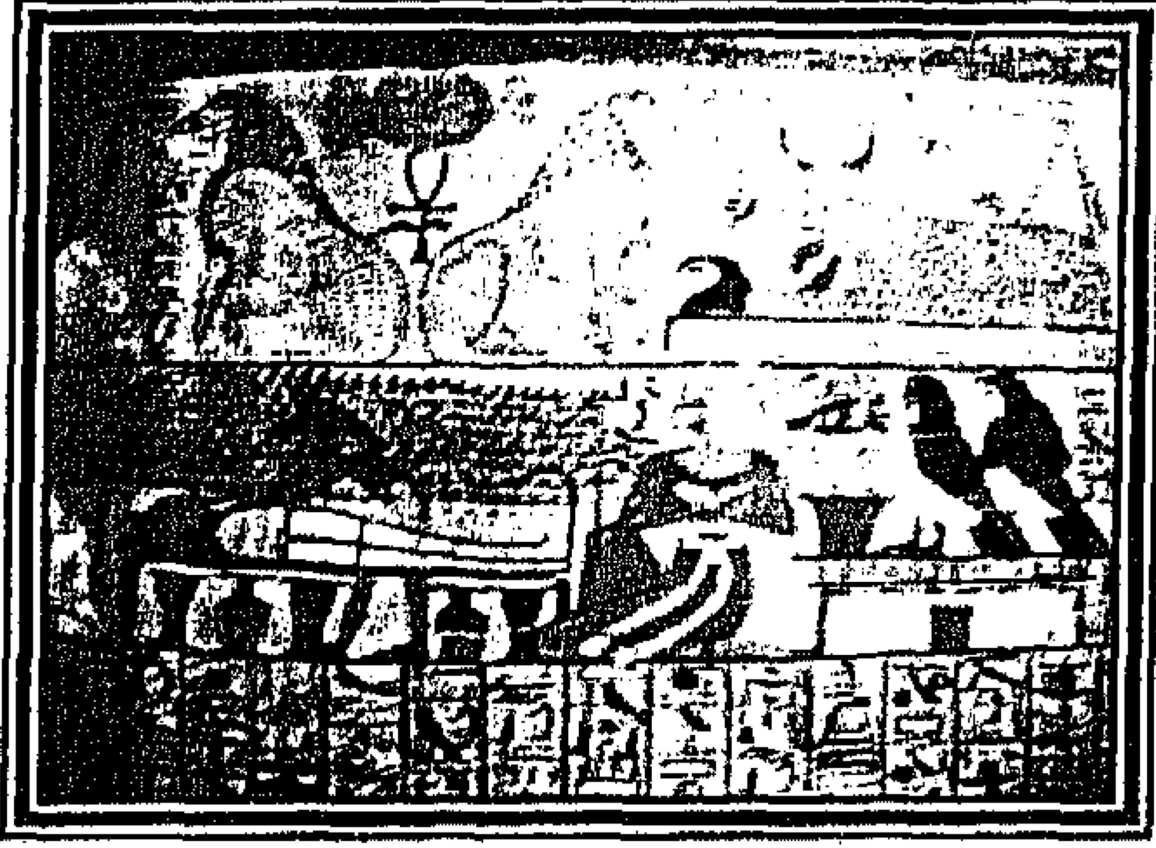
شكل (١٨٧أ)
" حور " تصحبه " إيزيس " يطعنان " ست " في هيئة فرس النهر بالحراب - العصر البطلمي .



شكل (١٨٨)
أبناء حور الأربعة حول قبر " أوزير " ـ الفصل السابع عشر من كتاب الموتى .



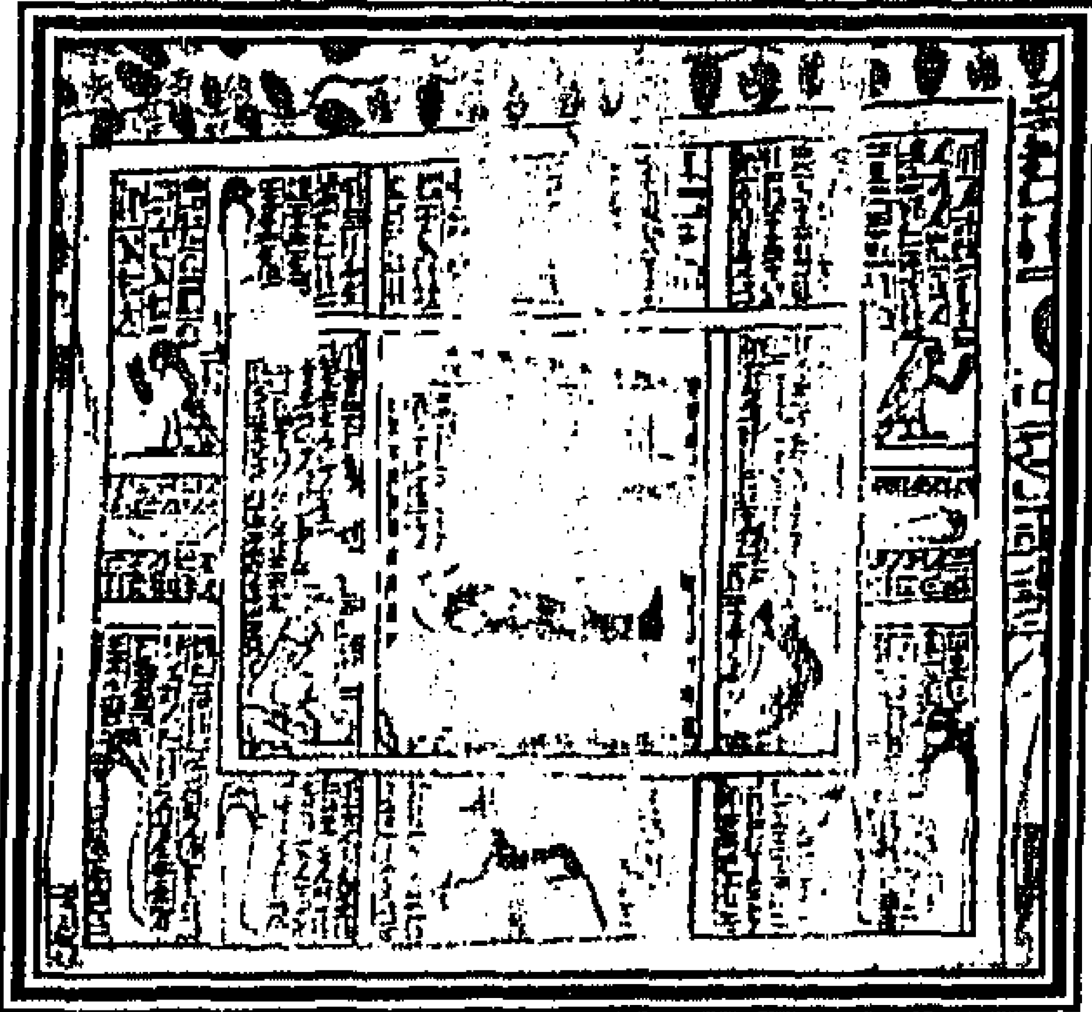
شكل (١٨٩)
أنوبيس يقوم بتحنيط المومياء في خيمة التطهير ـ" سن نجم " ـ دير المدينة (طيبة) ـ الأسرة التاسعة عشرة ـ عصر الرعامسة



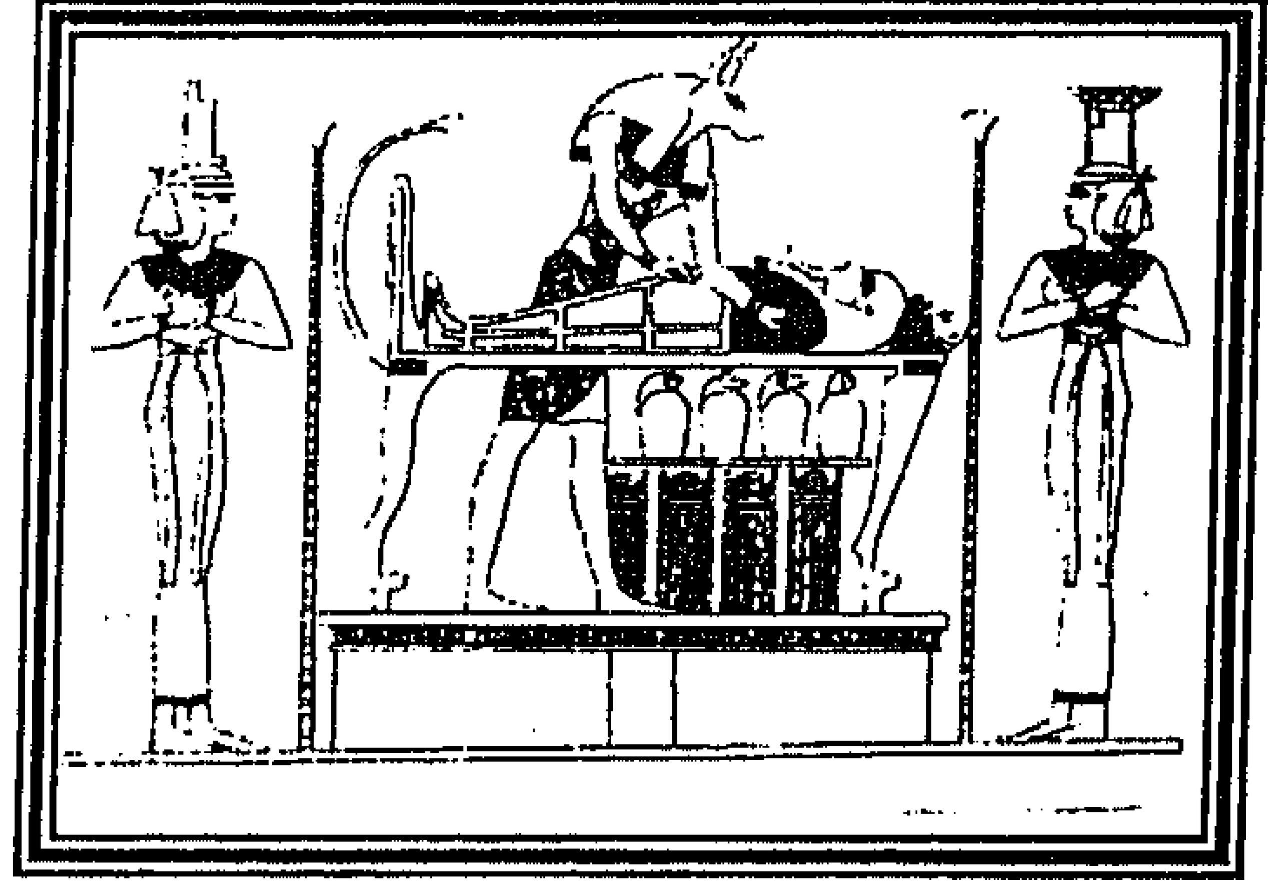
شكل (١٩٠)
الفصل السابع عشر من كتاب الموتى .



شكل (١٩١)
" أنوبيس " ينحني على المومياء ـ مقبرة " سيبتاح " ـ وادي الملوك ـ الأسرة التاسعة عشر ـ عصر الرعامسة .



شكل (١٩٢)
" أنوبيس " يضع يديه فوق المومياء و " نفتيس " و "إيزيس" راكعتان ـ مقبرة " سننفر " .



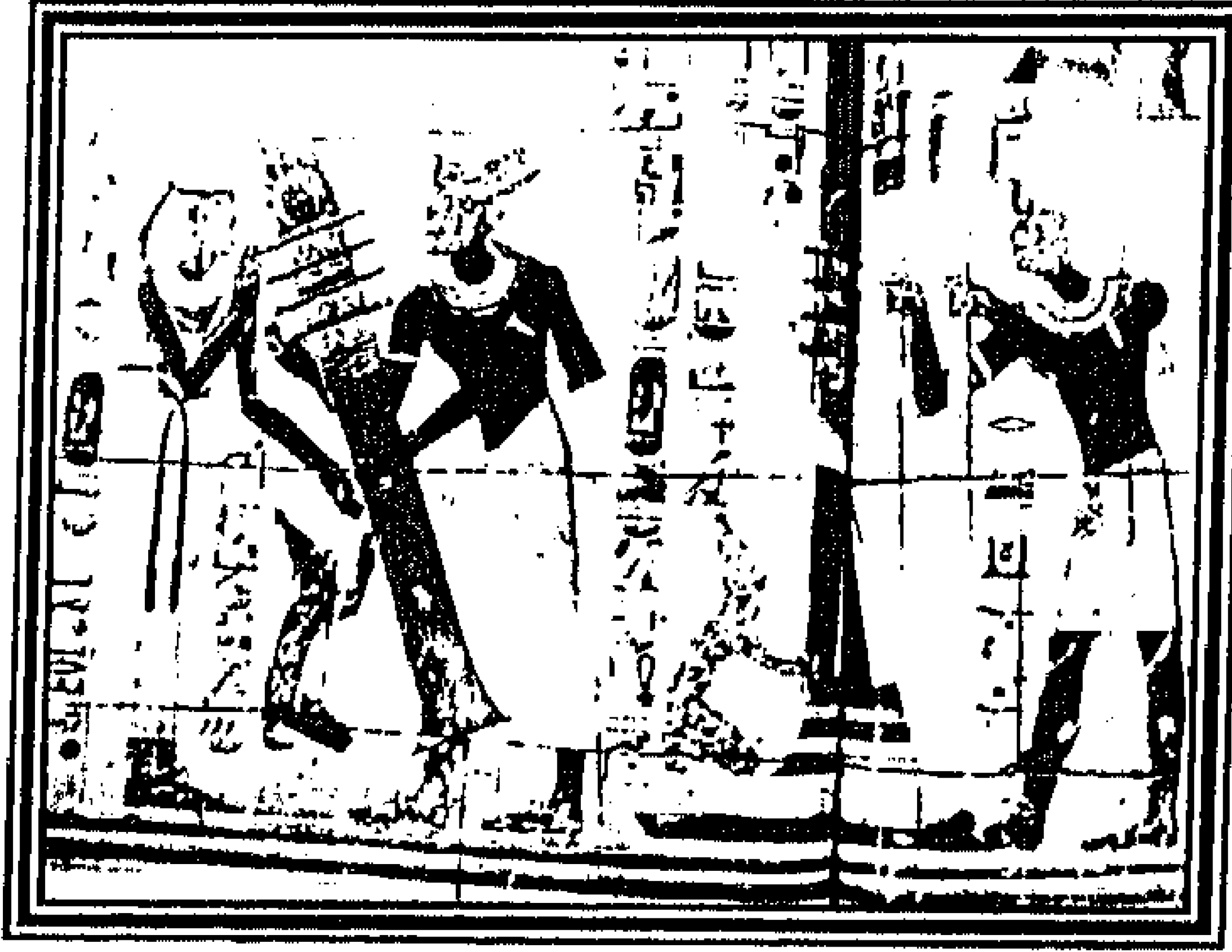
شكل (١٩٣)
أنوبيس " يقف بين " إيزيس " إلى اليسار و " نفتيس " إلى اليمين عاكفا على النعش المسجاة فوقه الجثة المحنطة – مقبرة تاوسرت – الأسرة التاسعة عشر – عصر الرعامسة .



شكل (١٩٤)
طقس " فتح الفم " – مقبرة " تاوسرت " – الأسرة التاسعة عشر – عصر الرعامسة .



شكل (١٩٥)
سيدتان تنوحان على المتوفى أثناء الموكب الجنائزي – بردية الكاتب الملكي " Hunefer " – المتحف البريطاني – الأسرة التاسعة عشر .

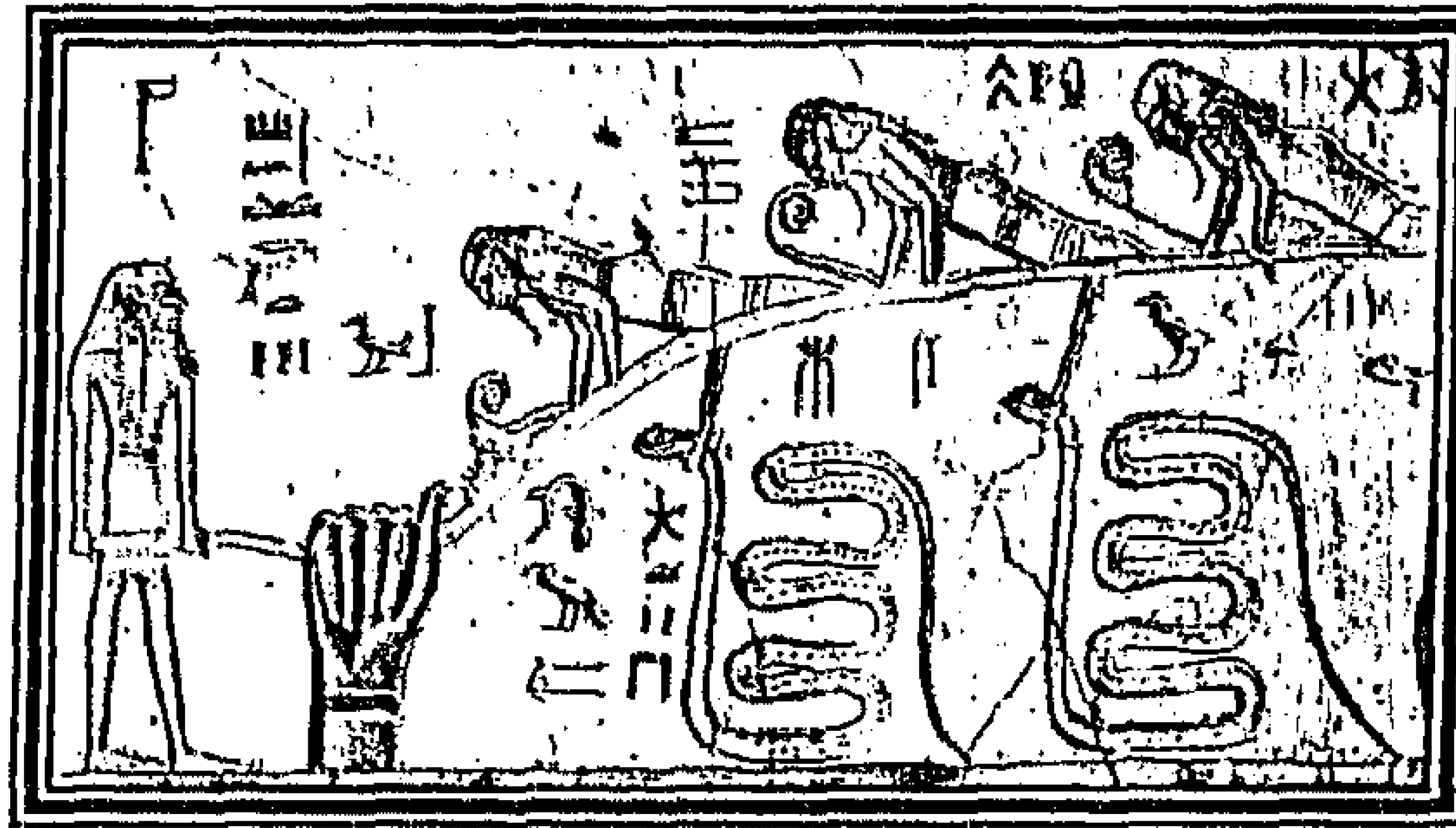


شكل (١٩٦)
الملك يرفع عمود dd وتساعده "إيزيس" ثم يقدم القرابين بعد أن تم إلباس العمود النقبة ليمثل " أوزير " – معبد أبيدوس – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



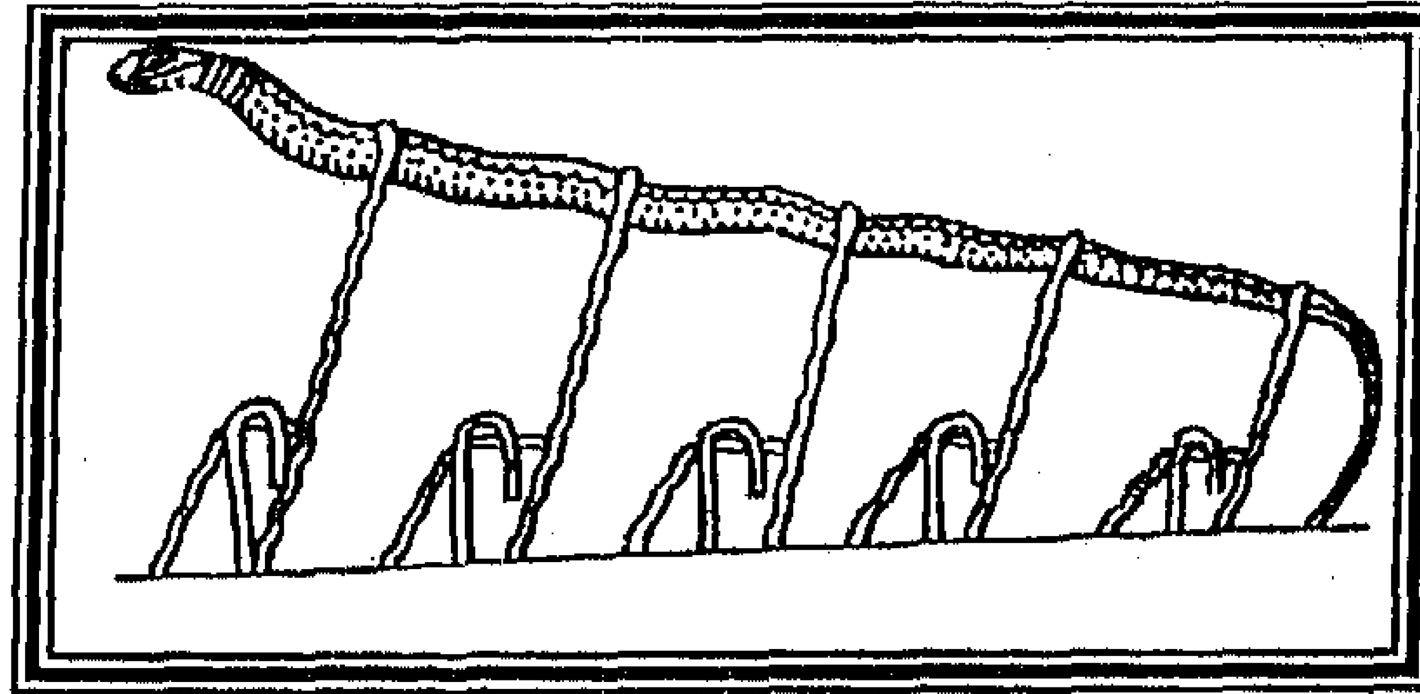
شكل (١٩٧)

التصدي لـ " أبو فيس " ـ تفصيل من الساعة العاشرة من " كتاب البوابات " ـ مقبرة " رمسيس السادس " ـ الأسرة العشرون ـ عصر الرعامسة .



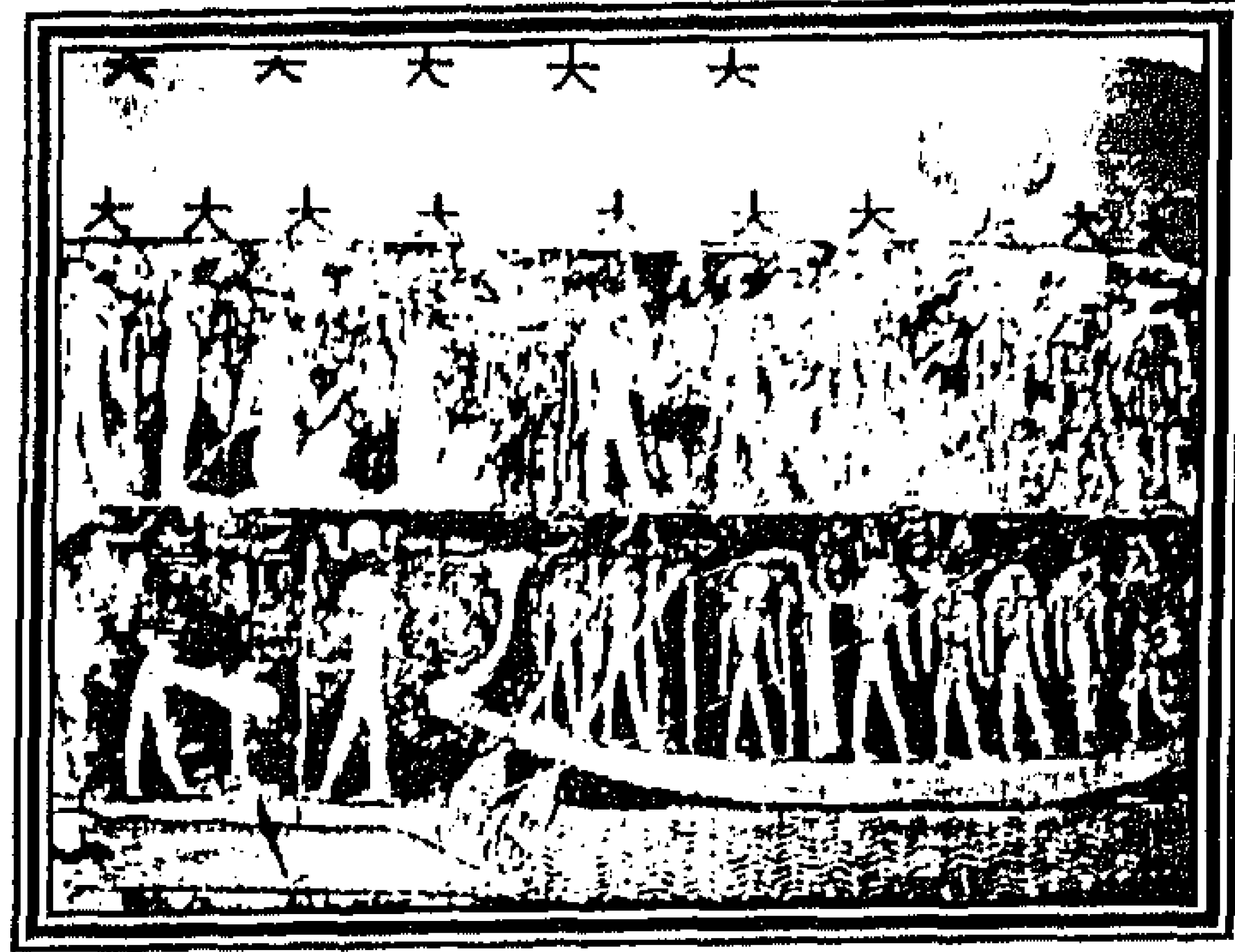
شكل (١٩٨)

قبضة كائن غير مرئي تمسك بالحبل المقيد به " أبو فيس" ـ مقبرة " رمسيس السادس " ـ الأسرة العشرون ـ عصر الرعامسة .

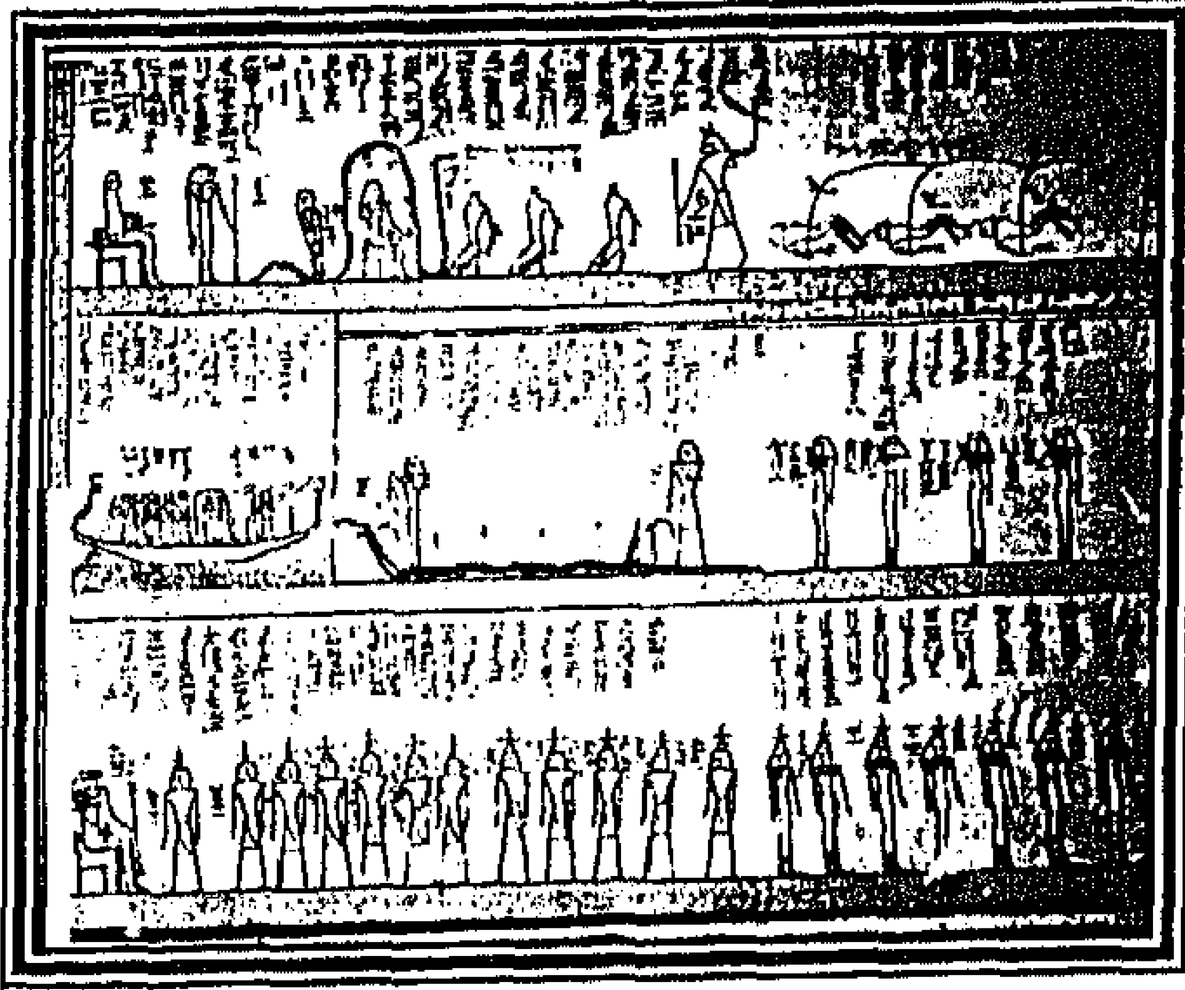


شكل (١٩٩)

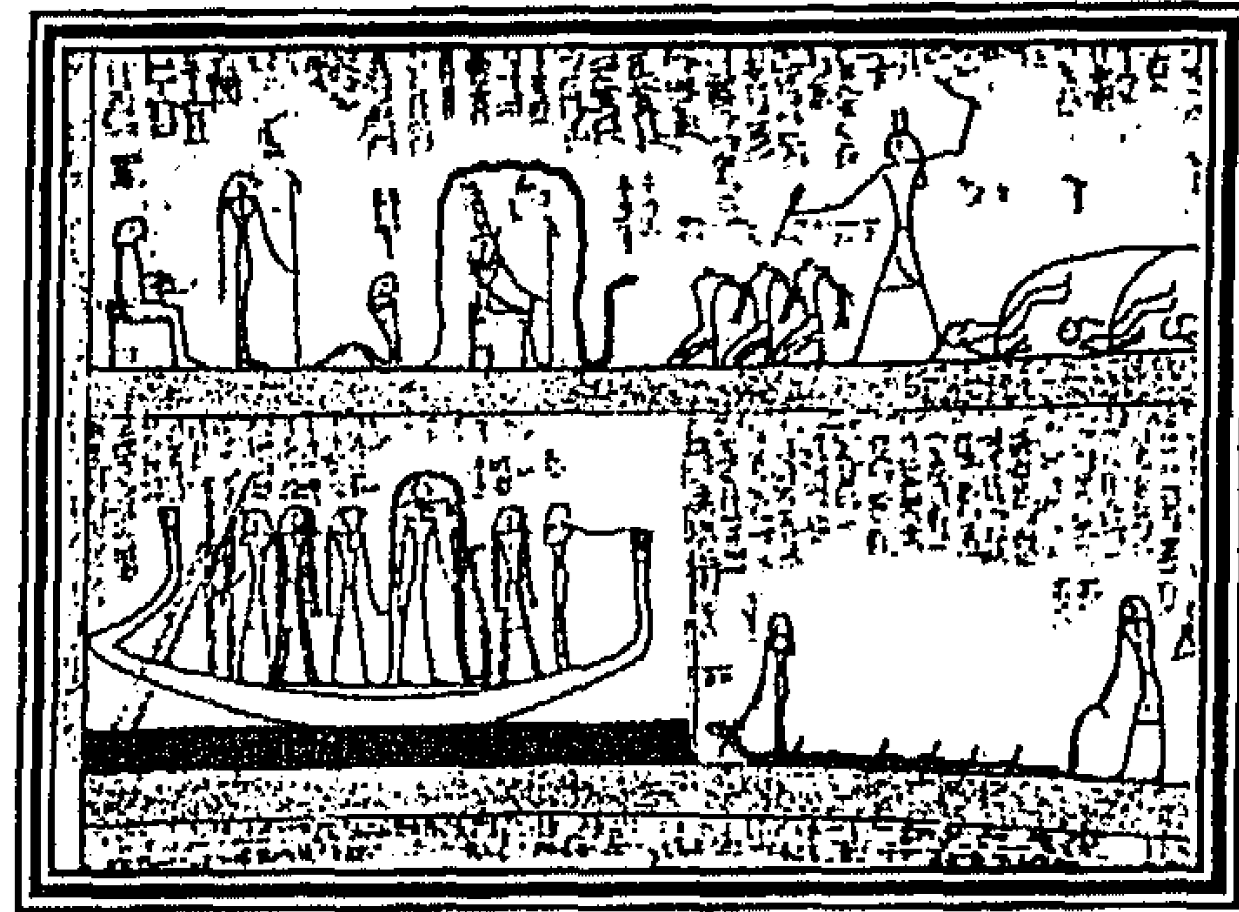
" أبو فيس " أسير في الأغلال ـ المنظر ٨٩ ـ " كتاب البوابات " ـ الأسرة العشرون ـ عصر الرعامسة .



شكل (٢٠٠)
عبب يستحم في الماء بينما تقوم ألوهية بمحاولة تقطيع جسده – كتاب النهار – مقبرة " رمسيس السادس " – الأسرة العشرون – عصر الرعامسة .



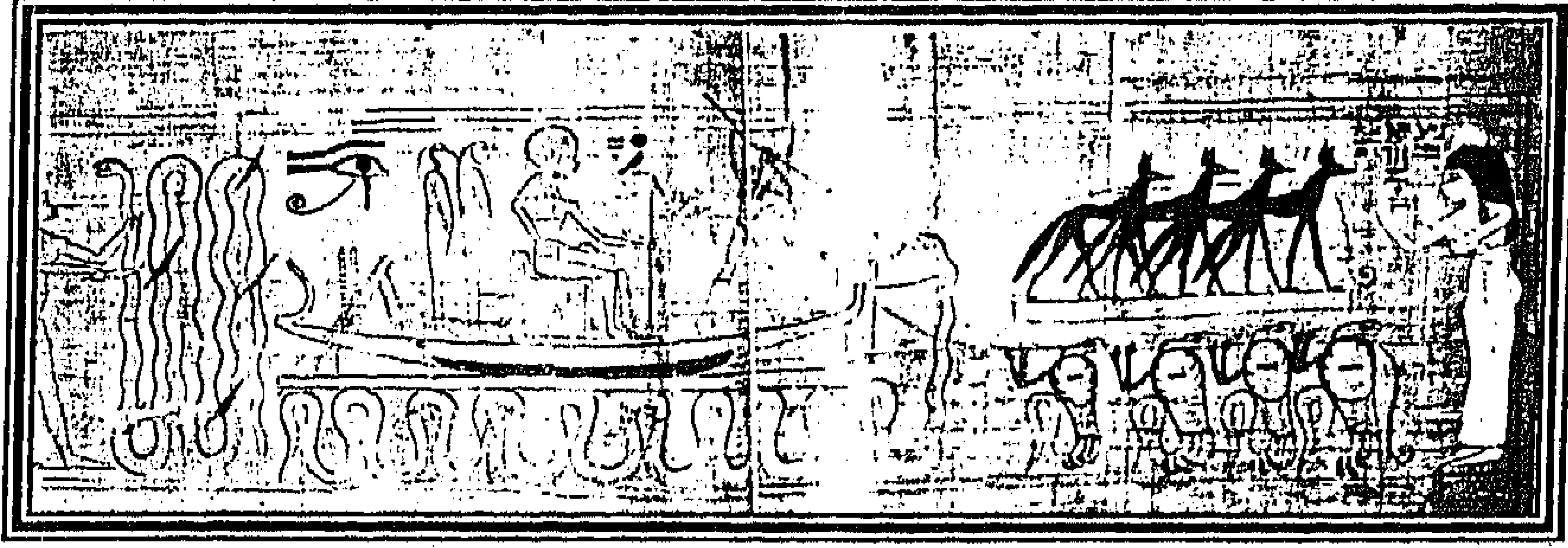
شكل (٢٠١)
الساعة السابعة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " امنحتب الثاني " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (٢٠٢)
الساعة السابعة طبقا لكتاب الامى دوات – مقبرة " تحتمس الثالث " – الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة .



شكل (٢٠٣)
" عبب " بجسم طويل ممتد تخرج منه رؤوس بشرية – الساعة السادسة من كتاب البوابات – مقبرة " سيتى الأول" – الأسرة التاسعة عشرة – عصر الرعامسة .



شكل (٢٠٤)
ست يقف عند مقدمة مركب الشمس ويطعن عبب - بردية " Herytwebkhet " - المتحف المصري - الأسرة الحادية والعشرون - عصر الانتقال الثالث .



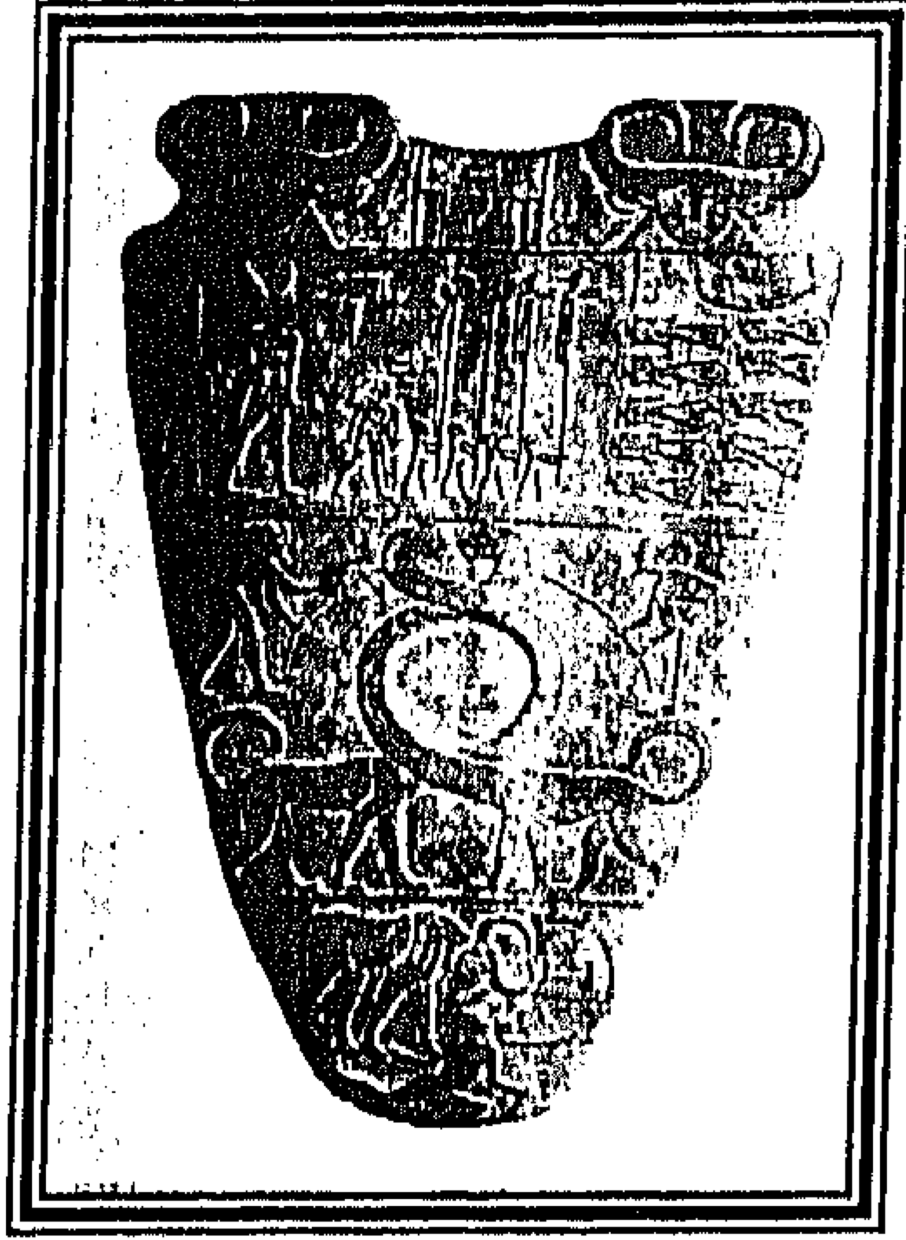
شكل (٢٠٦)
" رع " في دور " الهر الكبير " يذبح " أبو فيس " إلى جانب الشجرة الورقاء - التعويذة ١٧ " كتاب الموتى " .



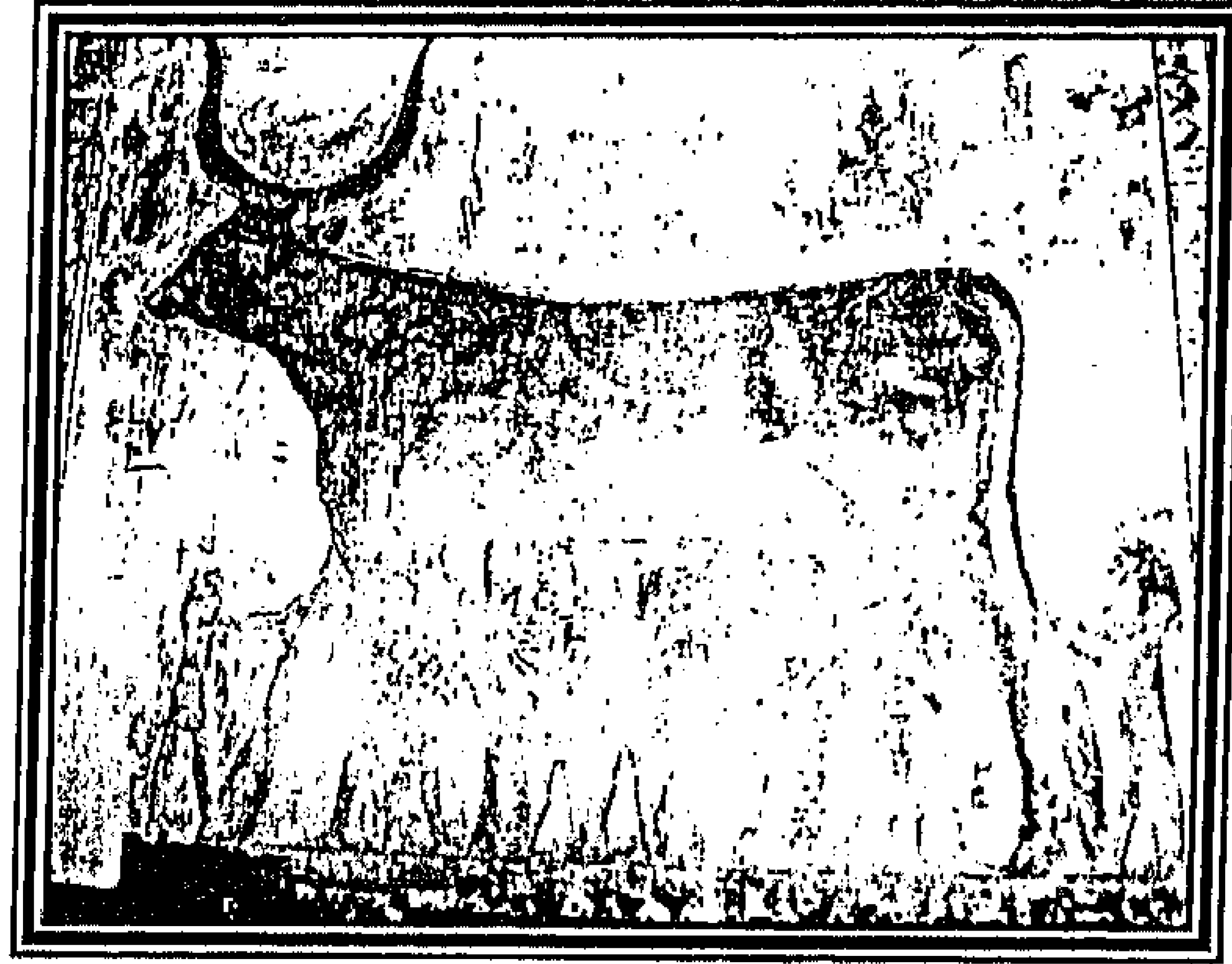
شكل (٢٠٥)
" اتوم " يتكيء على عصا ويقاوم " عبب " - بداية الساعة الثالثة " من كتاب البوابات - مقبرة " سيتي الأول " - الأسرة التاسعة عشرة - عصر الرعامسة .



شكل (٢٠٧)
العنوان الصورة الثلاثية و بداية نص ابتهالات " رع " - مقبرة " مرن بتاح " - الأسرة التاسعة عشرة - عصر الرعامسة .



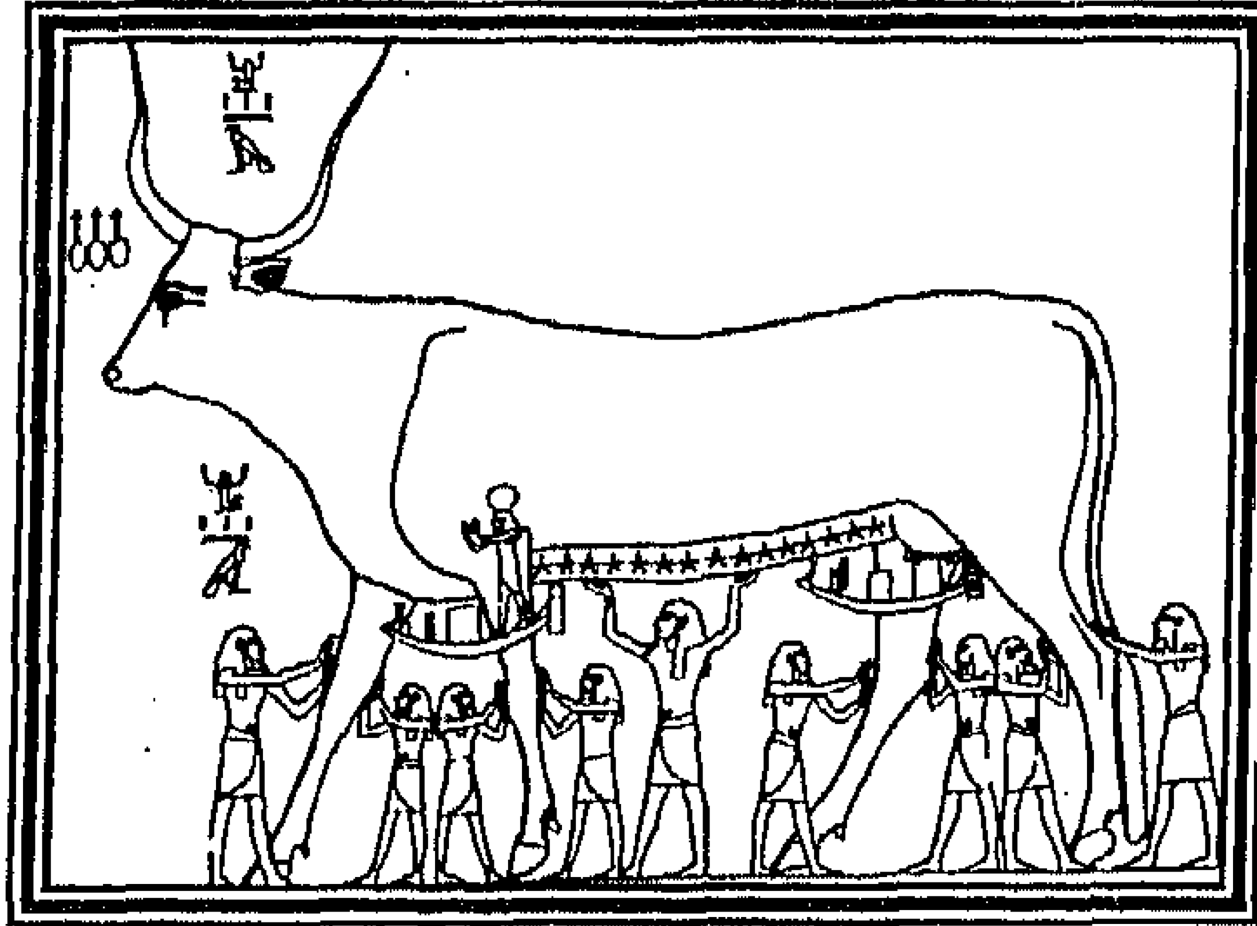
شكل (٢٠٨)
راس البقرة سيدة السماء تزين الصلاية من أعلى - صلاية "نعرمر" - الأسرة الاولى - العصر العتيق



شكل (٢٠٩)
نوت البقرة السماوية في حالتها الراهنة يدعمها " شو " وأرباب اخررن والنجوم في جوفها تسافر عبر جسمها - مقبرة " سيتي الأول " - الأسرة التاسعة عشرة - عصر الرعامسة .



شكل (٢٠٩أ)
نوت البقرة السماوية ـ مقبرة " سيتي الأول" ـ كما رسمها روبرت هاى بالألوان المائية بعد عام .



شكل (٢١٠)
البقرة السماوية كما هي مرسومة على الهيكل الخارجي لـ " توت غنخ آمون " ـ الأسرة الثامنة عشرة ـ الدولة الحديثة .

الباب الرابع

دراسة فنية تحليلية

لبعض نماذج من المشاهد الأسطورية المصورة

مقدمة
نموذج رقم (١)
نموذج رقم (٢)
نموذج رقم (٣)
نموذج رقم (٤)
نموذج رقم (٥)
نموذج رقم (٦)
نموذج رقم (٧)
نموذج رقم (٨)
نموذج رقم (٩)
نموذج رقم (١٠)
نموذج رقم (١١)
نموذج رقم (١٢)
نموذج رقم (١٣)
نموذج رقم (١٤)
نموذج رقم (١٥)

مقدمه

كان الفنان طوال تاريخ مصر القديم الدعامة الأولى للحضارة المصرية القديمة عبر عصورها المختلفة ، فكان منها مكان الروح من الجسد ، لا تكاد جذوتها تخبو في نهاية كل شوط حتى يؤججها فيسطع قبسها ويفيض نورها من جديد إلى أن بلغت غاية ما قدر لها من أشواط في سجل الوجود .

وتدل الآثار الفنية المصرية في مجموعها على أن الفنان قد أجراها في سهولة ويسر وبغير تكلف ، بما يشهد على مبلغ كفايته الفنية وثقته بنفسه ، كما تنطق أعمال المصريين الفنية عن دقة وإحكام الصنعة .

وبالتطرق إلى دراسة بعض نماذج من المشاهد الأسطورية المصورة دراسة فنية تحليلية ، يمكن التعرف على وجهة نظر فنان تلك النماذج ، فهذا الفنان الذي خلد عمله و لم يخلد اسمه ، كان حريصا في كل صورة من صوره أن يحكى الحياة كما هي و كما تقع لعينه ، فهو يستحق منا إلقاء بعض الضوء على قدراته وأفكاره وأعماله المتميزة و الباقية بقاء الدهر ، كما يمكن من خلال تلك الدراسة التعمق في ماهية المشاهد الأسطورية كعمل فني نابع من عقيدة راسخة ومقدرة إنسانية فنية هائلة .

نموذج رقم (١)

المأخوذ عن : شكل (٨٢) ص (١٩٩)
أسلوب التنفيذ : رسم بالحبر على ورق
تاريخ العمل : عصر الانتقال الثالث ــ الأسرة الحادية والعشرين
مصدر العمل : بردية " نستيا تاشرو" ابنة كاهن آمون الأعظم
المرجع : Lucie Lamy :Op.- Cit.- P. 21
عناصر العمل : يتكون العمل من مجموعة من العناصر الآدمية والحيوانية والكتابية .

التحليل الفنى :

يمثل العمل احد أهم أحداث نشأة الكون ، وهو مشهد فصل السماء عن الأرض بواسطة الإله " شو " ، والعمل خير مثال على التزام الفنان بتقاليد التصوير المصري القديم في تصوير العنصر الآدمي ، كذلك محاولته لإبراز جمال آلهة السماء المتمثلة فرى المرآة المنحنية برشاقة هائلة ، ولم يغفل الفنان إبراز ملامح الأنوثة بدءا من رشاقة الجسد وانتهاءا بالملامح الأنثوية الجسدية المعتادة .

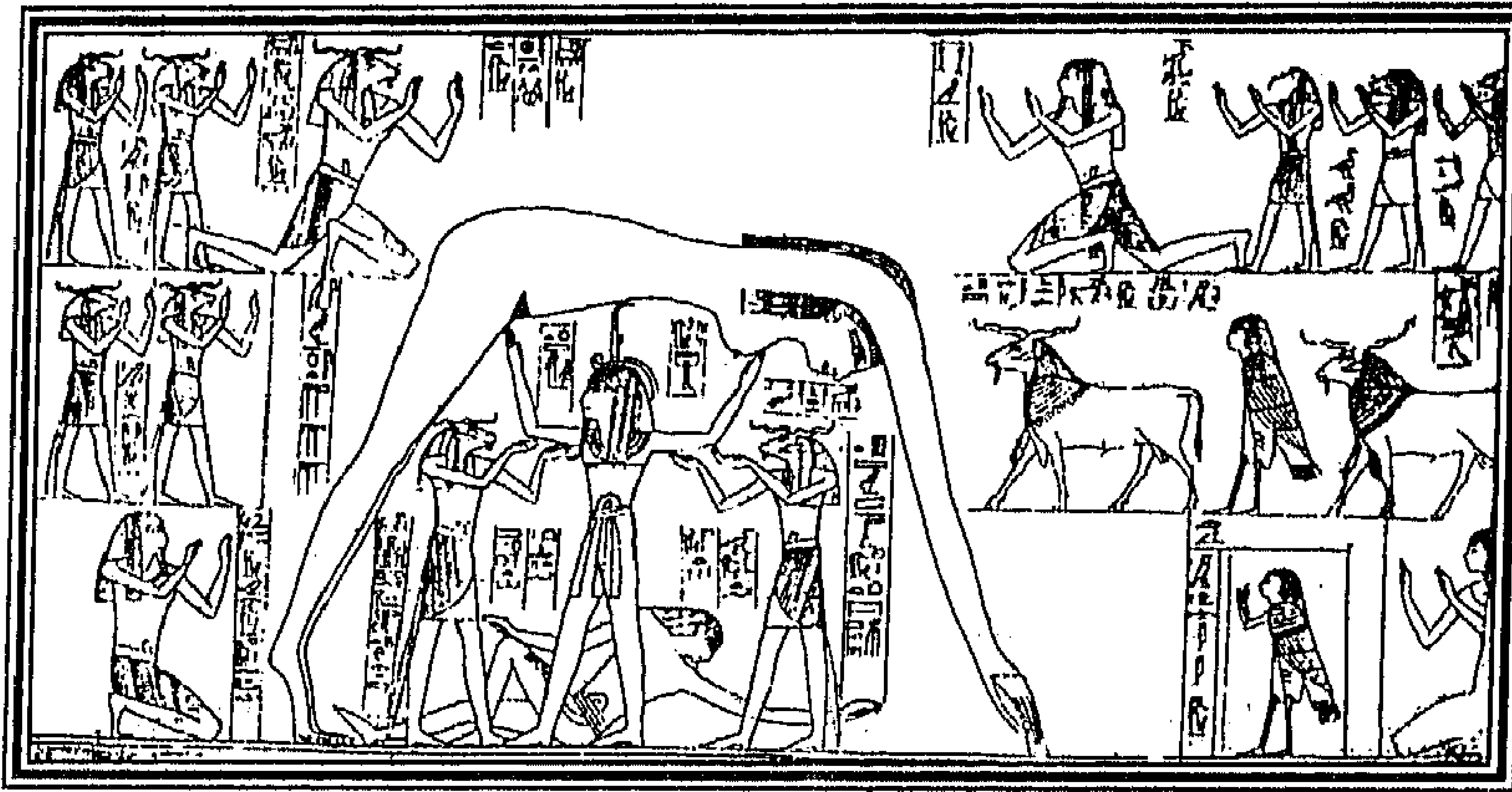
حرص الفنان على الالتزام بالمواجهة عند تصويره للعناصر الآدمية ، كما عمد الفنان إلى الالتزام بقواعد التصوير بحيث تراصت الأشكال متجاورة لا متراكبة ، حتى لا تختفي أجزاء خلف أجزاء ، كما التزم أيضا بقاعدة أخرى وهي أن الذراع و الساق البعيدة هي المتقدمة حتى لا تتقاطع مع باقي أجزاء الجسم .

لجا الفنان في العمل إلى تمثيل العناصر الآدمية في حركات أكثر تحررا ورشاقة و حيوية ، حيث تم تصوير العناصر الآدمية في أكثر من وضع فمنها ما تم تمثيله في هيئة الوقوف ، و هيئة الركوع ، وهذا التغيير في الحركات أضفى على العمل نوعا من التنوع ، كما أن حركات السواعد المرتفعة إلى أعلى أو المتجهة إلى الأمام دعمت من تناغم الحركة بالعمل .

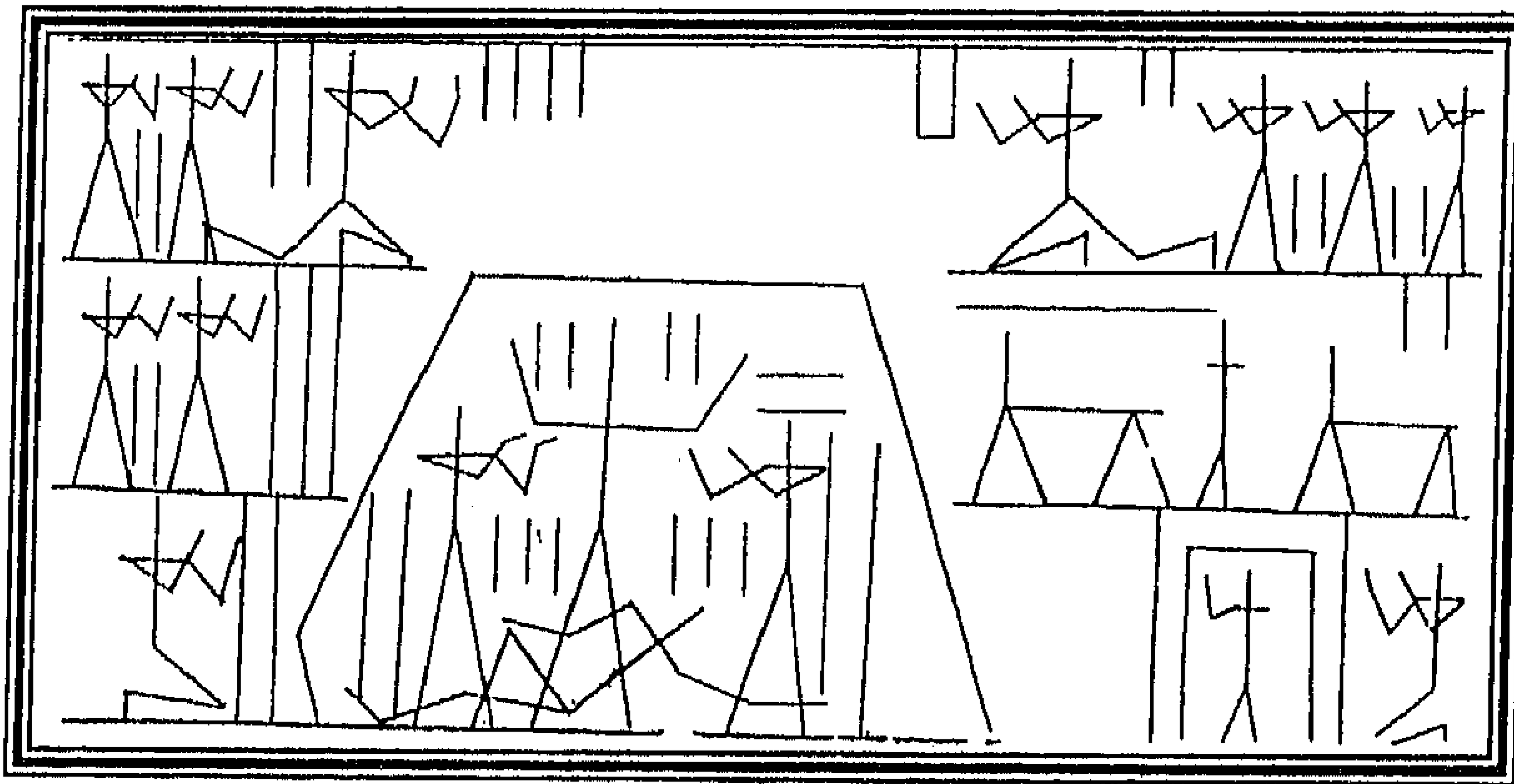
اعتمد الفنان على قيمة السيادة في العمل ، من خلال اختلاف حجم العنصر عن باق العناصر الأخرى ، وقد تدعمت هذة السيادة كذلك عن طريق اتجاه نظر كافة العناصر بالعمل في اتجاه العنصر السائد الأمر الذي من شانه أيضا جذب نظر المشاهد إلى هذا العنصر و هو الربة " نوت " ، بحيث لا يكون المشاهد مشتت النظر بين العناصر التشكيلية الخارجية ، فأصبحت هي بؤرة النظر بالعمل .



نموذج رقم (١)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

يمتاز العمل بالوحدة المتآلفة بين العناصر الزخرفية الفنية سواء الآدمية أو الحيوانية ، كما أن تنظيم العناصر التشكيلية الآدمية و الحيوانية حول الشكل الاساسى باللوحة أدى إلى اتزان اللوحة .

وقد تأكد الشعور بالوحدة لجوء الفنان إلى اتحاد اتجاه بصر كافة العناصر لحدث العمل ، كذلك اتحاد الانحناء و التحية بنفس النمط و الهيئة ، مما جعل العناصر تميل لتكون كيانا واحدا مترابطا .

أسلوب التنفيذ :

العمل هو رسم لمشهد الفصل مأخوذ عن نحت بجدران معبد الكرنك ويظهر بالعمل التزام الفنان المصري بتقاليد الرسم والتصوير ، كما يظهر التحرر بعض الشيء من قيد تلك التقاليد ، وقد سبق الإشارة إلى ذلك .

كما يشير العمل إلى مدى دقة الفنان المصري القديم في رسم خطوطه وشخوصه ، مما يتضح منها انسيابية الخط ومرونته في يد الفنان المصري القديم والتي تظهر في انحناءات الجسد الرشيق المتمثل في الربة " نوت " كمثال لتمكن الفنان من القبض على أدواته الفنية ليخلق في النهاية عمل فني تميز بوضوح المعنى والموضوع كما تميز بدقة وروعة الأداء .

التحليل الهندسي :

قام الفنان بتقسيم سطح العمل إلى ثلاث مستويات راسية ، احتوى المستوى الثاني محور العمل أو حدث العمل وهو حدث الفصل ، والذي عبر عنه الفنان بمجموعة من الخطوط الهندسية الراسية والأفقية والمائلة ، بينما احتل المستويان الأول والثالث مجموعة من العناصر الآدمية والحيوانية ، ليكتسب العمل الكثير من القوة و التوازن في ذات الوقت .

اختلاف قيم الخطوط والأشكال في التصميم أو العمل الفني ، هو مولد الإحساس عند رؤية العمل من قبل المشاهد ، وبهذا العمل اختلفت اتجاهات الأشكال ما بين راسية وأفقية ، كما اختلفت أحجامها ومكانها ، الأمر الذي أدى إلى تنوع وثراء العمل الفني .

كما يلاحظ التنويع في وضع العلامات الكتابية ، فقد اتخذت شكل صفوف أفقية تارة وراسية تارة أخرى ، وقد أدت تلك العلاقة الممتدة في كل أنحاء العمل إلى تحقيق التوافق والتناسب الجمالي بين الكتابات وعناصر العمل ، والعمل ككل من وجهة هندسية يشير إلى تمكن الفنان من صياغة التكوين في هيكل هندسي محكم تميز بالاتزان والاستقرار.

كما يبدو في هذا العمل استعانة الفنان بعدد من الخطوط الأفقية التي استخدمت كخط وقف للعناصر الادمية والحيوانية ، وهو ما منح العمل نوعا من الأستقرار والقوة مع خلق إحساسا بالوحدة في التكوين العام .

نموذج رقم (٢)

المأخوذ عن : شكل (١٠١) ص (٢٠٣)
أسلوب التنفيذ : تصوير جداري ملون
تاريخ العمل : عصر الرعامسة – الأسرة العشرون
مصدر العمل : مقبرة " رمسيس السادس "
المرجع : Pascal Vernus : Op. Cit.- P. 115 .
عناصر العمل : يتكون العمل من مجموعة من العناصر الآدمية و الحيوانية والكتابية .

التحليل الفني :

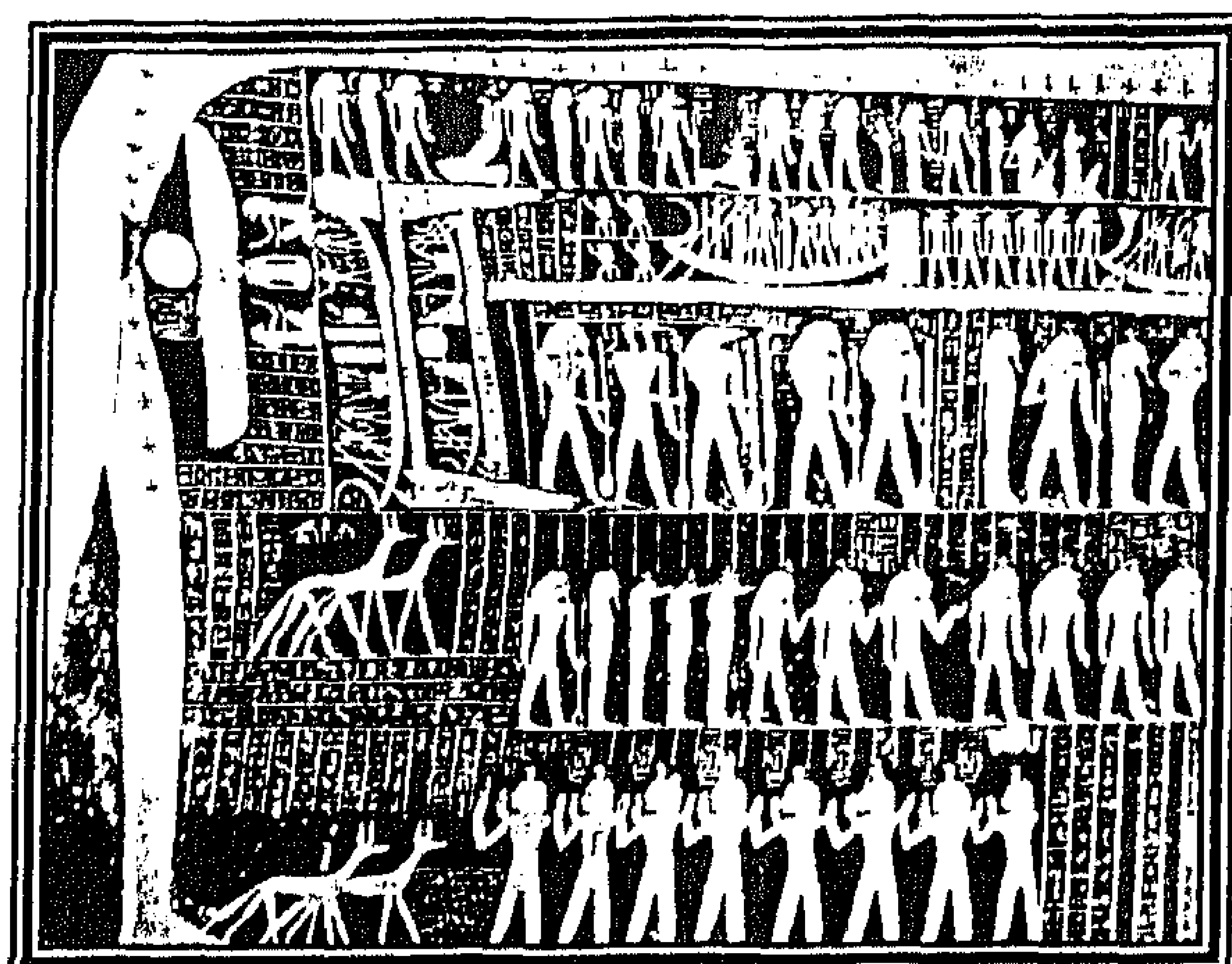
يعد هذا العمل من أجمل الأعمال التي صورت ولادة رب الشمس على الإطلاق ، ويظهر بالعمل ميل الفنان إلى الالتزام بتقاليد فن التصوير المصري القديم ، بداية من تقديم قدم الربة " نوت " اليسرى إلى الإمام وهي الأبعد للرائي ، وكذلك الحال في باقي أشخاص العمل ، كما التزم الفنان بذات التقاليد في تصوير طفل الشمس الوليد كصغير واضعا إصبعه في فمه .

كما يتضح التزام الفنان بتطبيقه للقوانين والقواعد الصارمة التي تحدد النسب الفنية بين أعضاء الجسم وأجزائه المختلفة ، كذلك اهتمامه بإظهار التفاصيل الدقيقة والمظهر الطبيعي .

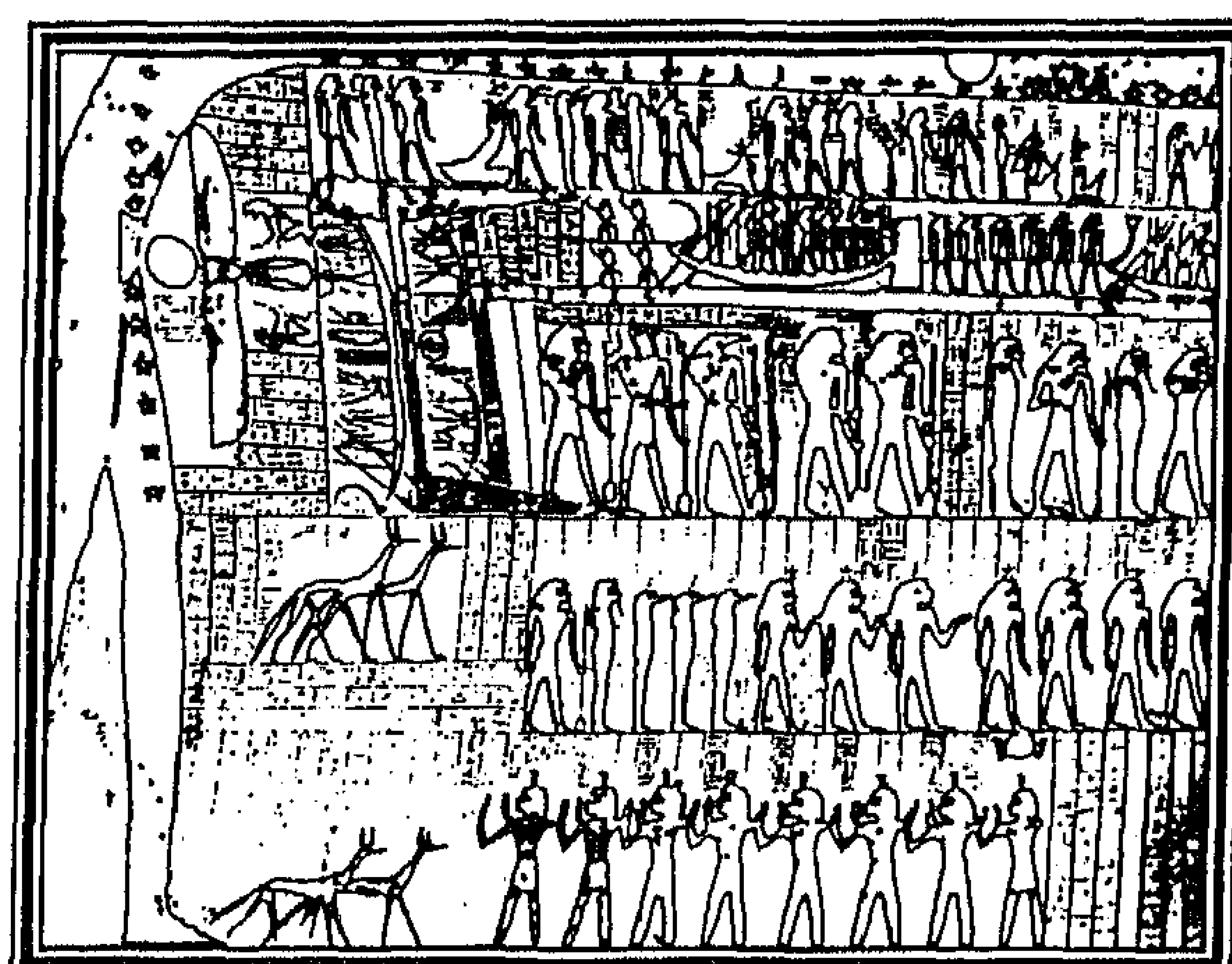
نجح الفنان في تحقيق التوازن في هذا العمل عن طريق تحقيق الاستقرار للعناصر الزخرفية داخل العمل ، ممثلة في الكتابات الهيروغليفية والعنصر الآدمي والحيواني ، وذلك للمحافظة على تعادل القوى المكونة للشكل ، فاستطاع الفنان ربط العلاقة بين الأجزاء وتوازن الأجسام و الكتل من خلال تقسيمات الخطوط الأفقية والراسية وملء الفراغات بين الأجسام عن طريق الكتابات ، التي عادة ما كانت تصاحب المشاهد الأسطورية لتقص أحداث الأسطورة .

وقد كونت الخطوط الفاصلة بين الكتابات الهيروغليفية أرضية تناسبت وتوازنت مع باقي عناصر العمل ، وتجدر الإشارة إلى التأثير النفسي للخطوط المستخدمة بالعمل فالخط المستقيم يوحي بالاستقرار والثبات ، والخط الرأسى رمزاً للثقة والشموخ ، والأفقى دليل على الهدوء والاتزان ، وتقاطع الراسى مع الأفقى رمزاً للتضاد والقوة الناتجة من علاقتهما ببعض .

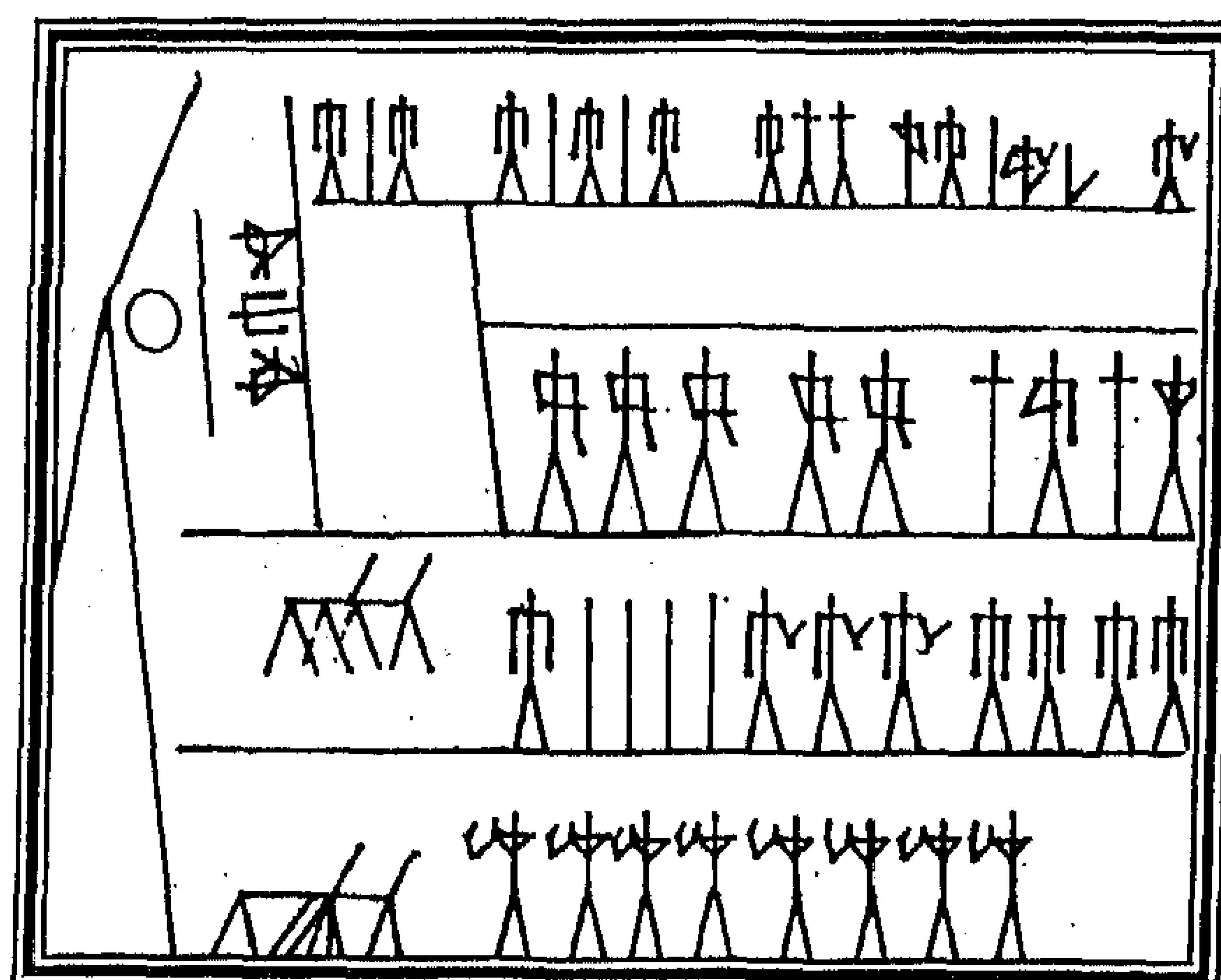
وقد دعم الفنان وحدة العمل بان أحاط عناصر العمل بجسد الربة " نوت " كاطار يجمع عناصر العمل ، كما انه يحوى كل الحركات الناشئة عن الشكل ، كما انه جعل الأشكال الأدمية و الحيوانية المحورة متجاورة و متقاربة دون تراكب فيما بينها ، ليتضح كل عنصر بذاتها و ليساهم في توضيح مفهوم الأسطورة .



نموذج رقم (٢)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

كما لجأ الفنان إلى تكرار و انتشار العنصر الآدمي ، و من خلال هذا التكرار و الانتشار تكونت علاقات جديدة ربطت عناصر و أشكال العمل الفني ، الأمر الذي أنتج نوعا من الإيقاع والثراء بالعمل ، فقد كرر الفنان الجزء السفلى في العناصر الآدمية ووزعها بأكثر من شكل متناسق فتضمنت في توزيعها ترديدا لإيقاعاته ، كما أن تنوع واختلاف حركات الجزء العلوي كسرت من حدة و رتابة التكرار ، مما يعطى إحساسا بالارتياح وبالحركة .

أسلوب التنفيذ :

" التباين هو تلك الفروق الواضحة بين الأشياء من أشكال وخطوط ودرجات ألوان " [1] ، و قد اعتمد الفنان في هذا العمل على التباين في اللون كقيمة تشكيلية تبرز الأشكال و العناصر بالعمل ، بحيث استخدم اللون الداكن في الأرضية و التي تراصت عليها الأشكال و العناصر و الكتابات الهيروغليفية باللون الفاتح ، مما اكسب العمل وحدة و ترابط .

وقد اعتمد الفنان على مليء المساحات والفراغات بالكتابات الهيروغليفية والتي يفصل بينها الخطوط الراسية تارة والأفقية تارة أخرى وكلها تلونت باللون الفاتح ، فظهرت الكتابات كجزء متأصل بالعمل وليس مجرد وسيلة لمليء فراغ ، كما أن الخطوط الملونة باللون الفاتح ساعدت على ترابط وانسجام العناصر .

لم يكن اختيار الفنان المصري القديم لألوانه يتم بطريقة عفوية ، بل كانت تعتمد على ارتباط اللون ببيئته الطبيعية من حوله ، ومن ذلك اختياره للون الأزرق والأسود وتبادلهما معا ، " وربما نتج هذا الأمر من ملاحظة المصري القديم أن كلا اللونين يمكن أن يمثلا لون السماء خلال ساعات الليل (=اللون الأسود) والنهار (=اللون الأزرق) ولعل هذا ما دفع الفنانون لاستخدام اللون الأسود والأزرق على نطاق كبير لتلوين أسقف المقابر " [2] ، وهو ما لجا إليه الفنان لتزيين سقف مقبرة " رمسيس السادس " كما يظهر بالعمل من تلوين سقف المقبرة باللون الأسود .

التحليل الهندسي :

" يبدأ التصميم بخطوط أولية فالنظام الهندسي ذو الطابع الشبكي يتيح فرصة تقسيم المسطح لخلق علاقات متناسبة رياضيا ومتوافقة جماليا [3] ، لذلك فقد بدا الفنان عمله بتحديد سطح العمل ، وذلك عن طريق تقسيمه إلى عدة مستويات أفقية ، وقد عمد الفنان لترك مساحة كبيرة لشغلها بمجموعة من الكتابات الهيروغليفية ، وقد استخدمت الخطوط الراسية كفواصل بين شرائط الكتابات ،

---

(١) إسماعيل شوقي : " الفن و التصميم " - ص ١٠٤.

(٢) تامر أحمد فؤاد الرشيدى : مرجع سابق - ص ٣٠٠- ٣٠١ .

(٣) اسماعيل شوقى : " الفن و التصميم " - مرجع سابق - ص ١٥٨ .

كان من شانها أن تتكامل مع الخطوط الراسية للتوازن مع الخطوط الأفقية بالعمل .

أعطت الخطوط الأفقية ثباتا و استقرارا، كما أنها بثت شعورا بالراحة والهدوء ، كما تناسبت تلك الخطوط مع الخطوط الراسية والمائلة و المنكسرة (و المتمثلة في المياة التي تبحر فيها مركب الشمس) ، وهكذا أدى تنوع قيم الخطوط إلى إثراء العمل الفني ، وقد راعى الفنان عند تقسيم العمل النسب المقبولة الجمالية .

نموذج رقم (٣)

المأخوذ عن : شكل (١٠٥) ص (٢٠٥)
أسلوب التنفيذ : تصوير جداري ملون
تاريخ العمل : عصر الرعامسة ـ الأسرة التاسعة عشرة
مصدر العمل : مقبرة " سن نجم " ــ دير المدينة
المرجع : Isabella Brega : Op. Cit. - P. 89 .
عناصر العمل : يتكون العمل من عناصر آدمية و حيوانية و كتابية .

التحليل الفني :

يمثل العمل خروج رب الشمس على هيئة العجل بين شجرتي الجميز ، ويتجلى بالعمل بعض سمات فن التصوير المصري القديم على وجه العموم ومنها الرمزية التي تعنى الدلالة المعنوية التي ينطوي عليها الشكل ، حيث الآلهة تدرك بالرمز الذى يحولها إلى مظهر مادي يدرك بالحواس ، ففي العمل رمز إلى رب الشمس الوليد بعجل صغير ، بينما رمزت شجرتي الجميز إلى الأفق .

وقد جاء حصر عناصر العمل داخل إطار كتابي أسهم في تأكيد وحدة وترابط أجزاء العمل ، وحصر الانتباه على ما هو موجود داخل هذا الإطار ، كما أعطى قيمة جمالية امتاز بها العمل .

رغم تنوع العناصر المستخدمة ما بين آدمية وحيوانية وهندسية وكتابية ، فلقد ربط بين كافة العناصر قدرة الفنان على خلق رباط داخلي وتناغم ممزوج بتالف منظم ، كما دعمت أواصر الوحدة بالعمل نتيجة تكرار الفنان لعنصري الشجرة وقرص الشمس مع اختلافات طفيفة ، هذا التكرار أدى بدوره إلى الترديد الذي يعتبر هو " الحس الرابط المتضمن للتكرار ، فكل توزيع جديد يتضمن في طياته ترديد لإيقاعاته وتوافقاته وتكرار الشكل وترديده يؤدى إلى تأكيده " (١) .

أسلوب التنفيذ :

كان اللون عند الفنان المصري القديم معبرا عن كل ظاهرة من الظواهر حوله ومعبرا عن كل مكونات البيئة من حوله ، ومن تلك الألوان " اللون الأحمر المعبر عن جوهر وطبيعة وكينونة رب الشمس ، وقد ارتبط اله الشمس " رع " ارتباطا وثيقا باللون الأحمر ، كما كان يعرف في كتاب الموتى ومقابر ملوك الدولة الحديثة باسم المحمر نسبة إلى لونه الأحمر " .

---

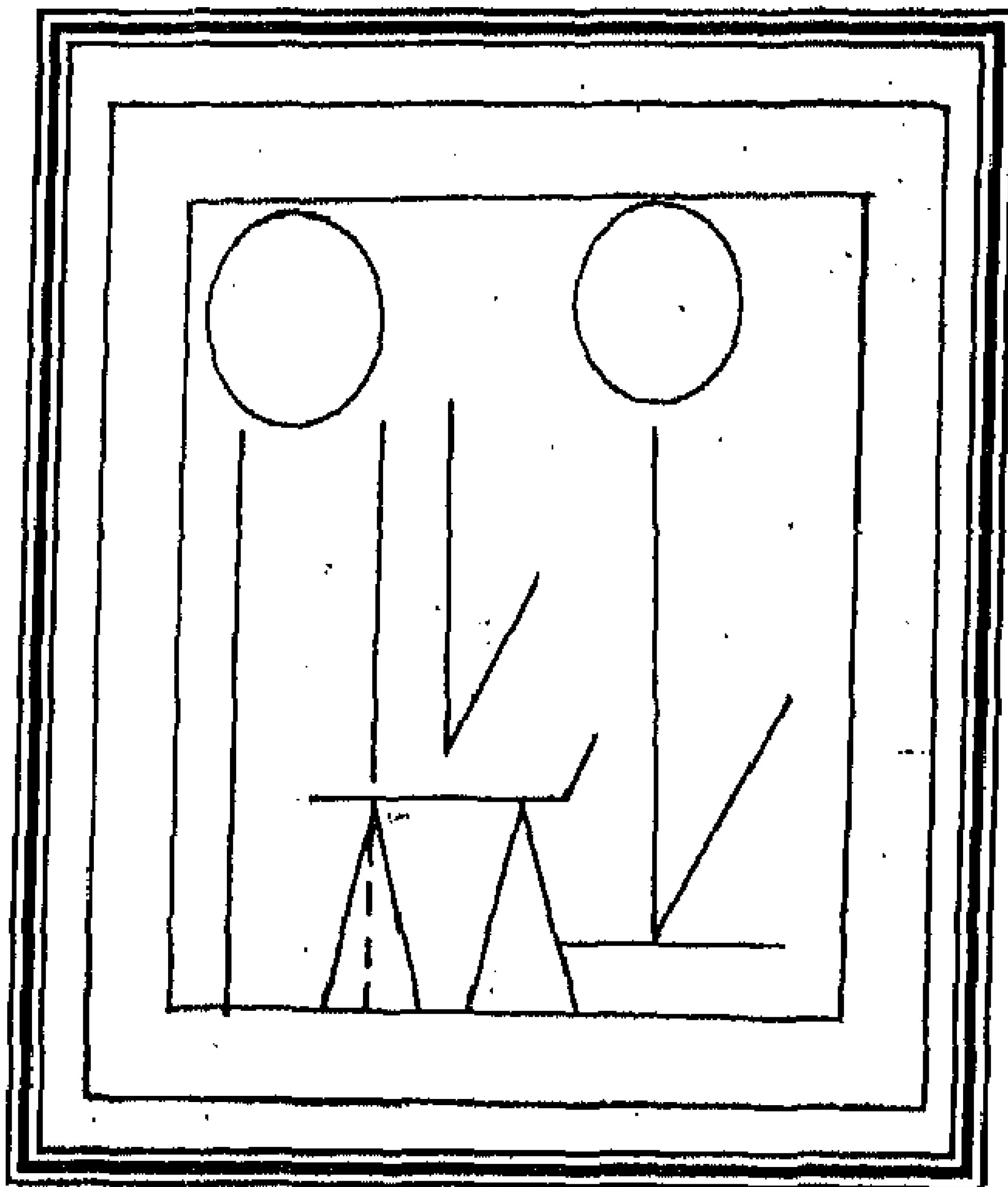
(١) محمود البسيونى : " أسرار الفن التشكيلى " - الجزء الاول - عالم الكتب - الطبعة الاولى ــ القاهرة - ١٩٨٠م - ص ٥٩ .



نموذج رقم (٣)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

ويظهر العمل التزام الفنان ما هو سائد فى عصره ، فاعتبارا من النصف الثاني من عصر الأسرة الثامنة عشرة وخلال حقبة الرعامسة استخدم اللون الأصفر البراق على نطاق كبير في تلوين مساحات كبيرة من جدران المقابر ، وقد ظهر هذا الأمر بوضوح في مقبرة " سن نجم " [(١)] ، والمأخوذ عنها هذا العمل .

يتميز العمل بجمال الألوان و تناسقها ، حيث عمد الفنان إلى ترديد اللون الأحمر في أكثر من عنصر الأمر الذي أدى إلى ترابط و تناغم عناصر العمل ، كما أدى إلى إضفاء صفة الحيوية بالعمل النابع من حيوية اللون الأحمر ومن توزيعه ، كما كان من شان توزيع اللون الأبيض مع الأسود خلق نوع من الثراء والتجانس المتحقق بالتضاد بين اللونين ، كما كان من استخدام اللونين الأبيض والأسود مع لون الأرضية البيج المصفر إلى تهدئة قوة اللون الأحمر المستخدم بالعمل بمساحات غير قليلة بالعمل ، كما أن استخدام اللون الأبيض أعطى تجاذبا وتألقا في ألوان وخطوط العمل الفني .

وقد أحاط الفنان جوانب العمل بإطار من اللون الأبيض عليه بعض الكتابات باللون الأسود ، وقد كان من أمر هذا الإطار إبراز وإظهار العمل وعناصره بشكل كبير .

التحليل الهندسي :

" خضع الفن المصري القديم في إجماله إلى الأشكال الهندسية الواضحة ، كما انه لم يتخل عن الأساس الهندسي حتى حينما عمد إلى الصور والرسوم التمثيلية ، إذ أخضعها لأساس هندسي يهدف إلى تحقيق نظام نبع من مثله وتقاليده " [(٢)] ، وهكذا تنوعت الأشكال الهندسية بالعمل ، ما بين الخطوط مستقيمة وأفقية ساهمت في ثراء العمل والتعبير عن الحركة ، ودوائر ساهمت في زيادة الإحساس بالحركة في العمل ، كما ساعدت على كسر حدة ورتابة الخطوط الحادة بالعمل ، كما دعمت الخطوط المائلة من استقرار الشكل الدائري وعملت كمحاور ارتكاز له .

وقد دعمت الخطوط المائلة من استقرار الشكل الدائري ، كما دعم الفنان وحدة العمل - كان من أثره أن ركز الأهتمام على عناصر العمل- بإطار اتخذ الشكل المستطيل الذي دعم الإحساس بالقوة والثبات .

---

(١) تامر أحمد فؤاد الرشيدى : مرجع سابق - ص ٩٩ ـ ٣٠٨ .

(٢) رانيا السيد العربى : " القيم الجمالية للتناسب بين الشكل و الكتابة فى المسطحات المصرية القديمة و مدى الاستفادة منها فى تصميم طباعة المعلقات " - رسالة دكتوراة غير منشورة - جامعة حلوان - كلية الفنون التطبيقية - ٢٠٠٥ م- ص ٢٨٩ .

وقد راعى الفنان أن يحقق ايقاعا ذو وحدة ، كان مصدر هذا الإيقاع تكرار الأشكال والخطوط المختلفة بالعمل ، وقد أدى تنوع العناصر التي استخدمها الفنان الي إثراء التصميم .

نموذج (٤)

المأخوذ من : شكل (١٠٧) ص (٢٠٦)
أسلوب التنفيذ : تصوير جداري ملون
تاريخ العمل : دولة حديثة – الأسرة الثامنة عشرة
مصدر العمل : مقبرة " امنتحتب الثاني "
المرجع : RégineSchulz et Matthias Seidel:Op.Cit- P.221.
عناصر العمل : يتكون العمل من عناصر آدمية وحيوانية وكتابية ، وعناصر زخرفية وهندسية .

التحليل الفني :

يعد هذا العمل المنتمي لعهد الدولة الحديثة ، احد الأعمال التي تصور مولد الشمس من خلال جسد الثعبان العملاق والرامز المرئي اللانهائي في الكون ، والمشهد ككل يمثل أحداث الساعة الثانية عشرة من كتاب "الامىدوات" .

اعتمد الفنان على تقسيم هذا العمل إلى مجموعة من الأنهر المتوازية والمتساوية ، والتي يعلو كل منها الآخر ، والمحتوية على بعض من العناصر الزخرفية في المستوى الأول ، يليه في المستويات الثلاث التالية مجموعة من الآلهة وأعداد غفيرة من الموتى المباركين .

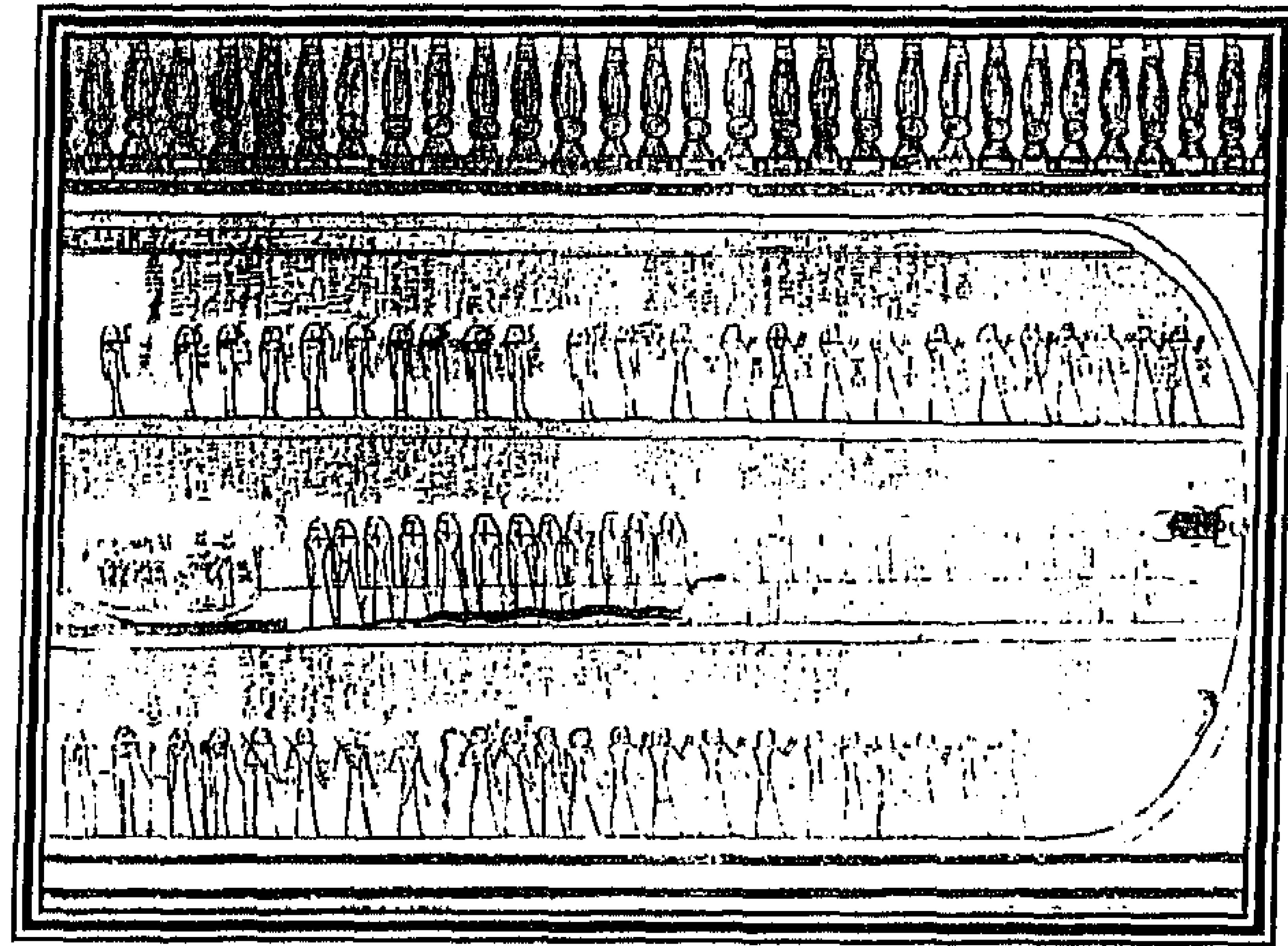
وقد تحقق بالعمل عنصر الإيقاع الذي لا يتأتى في بعض الأحيان إلا عن طريق التكرار ، وهو ما عمد إليه الفنان في هذا العمل حيث تكررت العناصر الزخرفية أعلى العمل ، والمرسومة بإتقان وبألوان باقية جميلة ، كما تكررت الخطوط الأفقية التي تمثل صفوف العمل .

وهذا التكرار ليس على وتيرة واحدة ، فالعنصر الآدمي متكرر عدة مرات على سطح العمل وعلى فترات متساوية أفقيا ، ولكنه تكرار مع تنوع تمثل في اتجاه نظر العنصر الآدمي وفى حركته أيضا فالبعض يسحب مركب الشمس بواسطة الحبل ، والبعض الآخر يرفع يديه لأعلى لتحية رب الشمسي ، والبعض الآخر يمسك برمح ، وهكذا أدت تلك التغيرات الطفيفة إلى نوع من الإيقاع في العمل ، وإضفاء حس جديد .

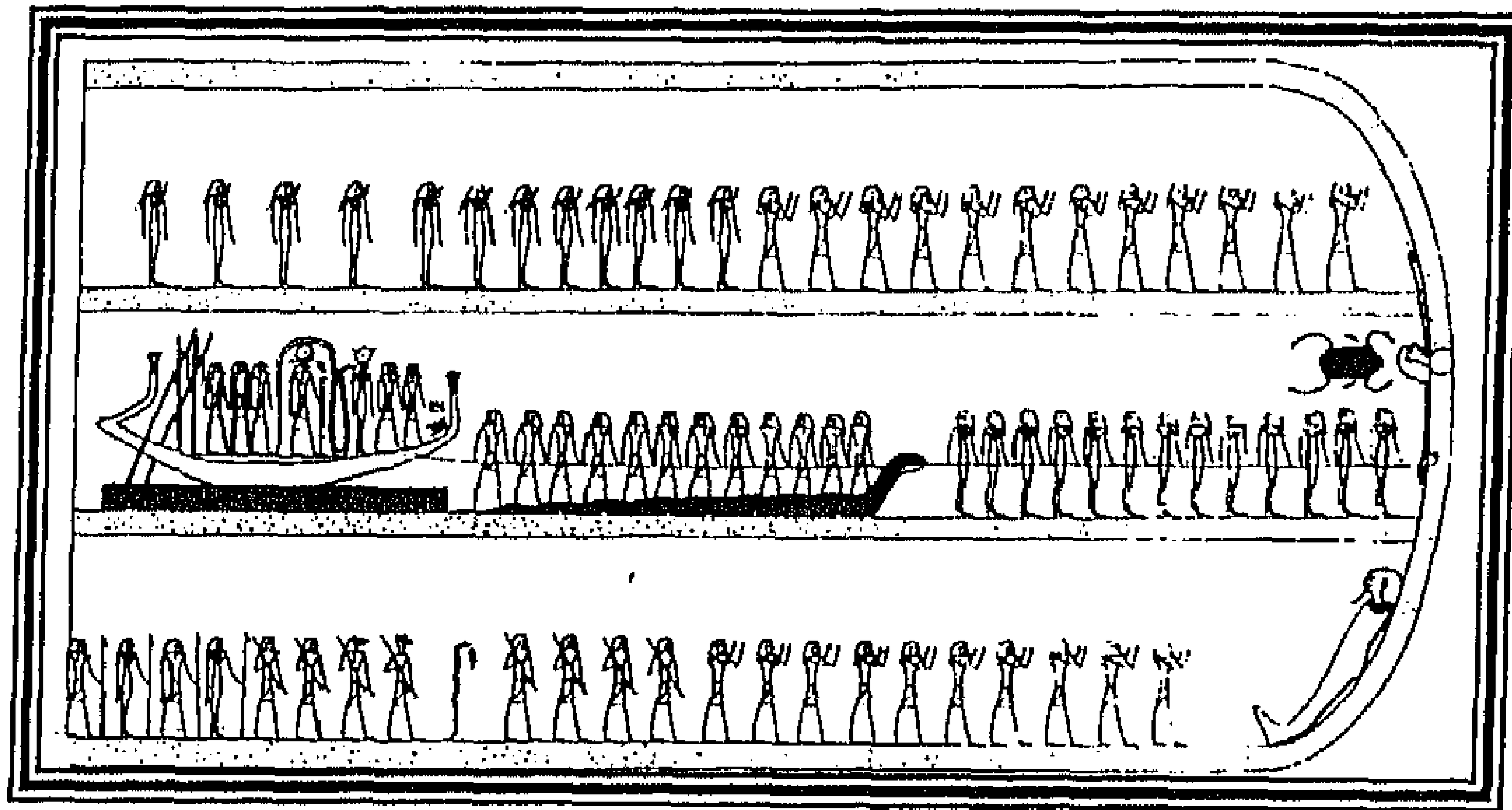
كما أدى التكرار إلى الترديد ، والذي بدوره أدى إلى اتزان العمل ووحدة عناصره ، و قد دعم الشعور بالوحدة قيام الفنان بتحديد مساحة سطح العمل عن طريق إطار يحيط به من كل جانب ، وهي " إحدى الوسائل الهامة للوصول إلى الوحدة في العمل الفني ، وذلك بحصر الأشكال الرئيسية للموضوع في إطار ، وذلك لحصر الانتباه على ما هو موجود داخل هذا الإطار ، ولعدم تشتت الذهن عمن سواه " [1].

---

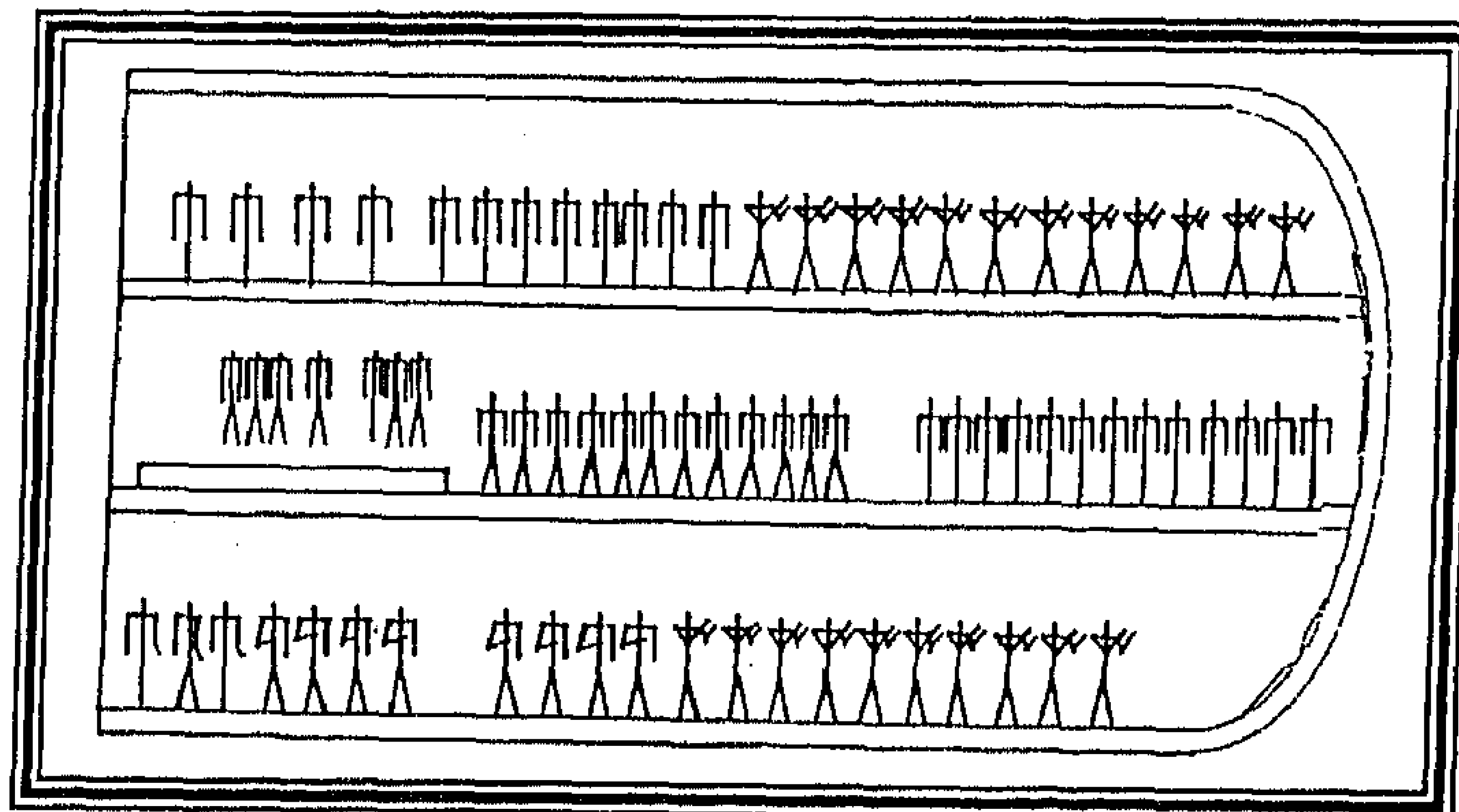
[1] رانيا السيد العربى : مرجع سابق - ص ٢٠٤ .



نموذج رقم (٤)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

" النسبة هي العلاقات بين تفاصيل الجسم الواحد والأجسام الأخرى التي توظف داخل العمل الفني " [١] ، وتوحيدها في العمل يدعم من الإحساس بالوحدة ، وهو ما التزم به الفنان في هذا العمل ، كما أن التوحيد خلق شعور بوجود علاقة بين العناصر بعضها البعض .

التزم الفنان كذلك بتقاليد فن التصوير المصري القديم من توحيد تقدم إحدى الساقين عن الأخرى بالنسبة للرجال ، بينما تظهر أرجل الإناث مضمومة ، و قد أحدث هذا التوحد نوعا من التكرار ، الذي لا يحدث إلا إذا تكرر العنصر وانتشر ، ومن خلال تكراره وانتشاره تتكون علاقات جديدة لأشكال جديدة ، من شانها خلق نوع من الإيقاع .

وقد قام الفنان في هذا العمل بتكرار الجزء السفلي وحركات الجزء العلوي من العناصر الآدمية ، ووزعها بأكثر من شكل متناسق بعضه مع بعض فتضمن في توزيعه ترديدا لإيقاعاته .

أما الكتابات الهيروغليفية فقد شغلت الجزء الأعلى من كل مستوى افقى ، لتشغل الفراغ بين العناصر الآدمية والخطوط الأفقية التي تعلوها ، لتدعم الشعور بتقارب العناصر ووحدتها ، كما أن من شانها تقوية علاقة الجزء بالجزء و التي تربط بين أجزاء العمل المختلفة .

أسلوب التنفيذ :

عمد الفنان إلى ترك مساحات و عناصر العمل بلون الأرضية وذلك من شأنه إيجاد نوع من الصلة والاستمرارية بين الخلفية والأشكال والعناصر ، والتي مرادها في النهاية التأكيد على وحدة وترابط العمل الفني .

ورغم قلة الألوان بالعمل وانحصارها في خطوط أفقية وزخارف ملونة بأعلى العمل ، إلا أن العمل يمتاز بشفافية مصدرها عدم تلوين الشخوص والأرباب و تركها بلون الخلفية مع تحديدها بخطوط سوداء ، بينما تلونت جثة " يوف " المسجاة بجوار الحائط باللون الأبيض ، أما الجعران المستقر عند حد العالم الآخر فنراه تلون باللون الأسود " اللون المعبر عن الحياة ذاتها " [٢] .

أما الكتابات الهيروغليفية و التي شغلت الجزء العلوي من كل صف افقي نجدها و قد تلونت بألوان العمل القليلة و هي الأسود و البني و قد تكتلت كمجموعات ملونة متجاورة .

---

(١) ياسر سهيل : " اتجاهات فى التصميم و الابداع " - مطبعة جامعة بنها - القاهرة - ٢٠٠٠ م - ص ٢٢٥ .
(٢) تامر أحمد فؤاد الرشيدى : مرجع سابق- ص ٩٦ .

التحليل الهندسي :

بدا الفنان عمله بتحديد سطح العمل وذلك عن طريق تقسيم سطح العمل بواسطة الخطوط الأفقية إلى أربع مستويات أفقية متساوية ، شغل المستوى العلوي خطوط راسية متجاورة ، بينما شغلت المستويات الثلاث التالية كل على حدى داخليا إلى مستويين أفقيين .

وقد حرص الفنان في هذا العمل على احاطة عناصره التشكيلية بإطار ليحدد السطح الخاص بالعمل ، والإطار يشكل الهيئة العامة للتكوين الزخرفى ويدعم وحدته ، كما يحرص الانتباه داخل الإطار عما سواه ، كما أن هذا الإطار من شانه كسر حدة ورتابة الخطوط الأفقية والراسية .

وقد اتخذ الإطار من اليمين شكل منحنى ، وهو الناشيء من تحرك نقطة بشكل دائري غير كامل ، وقد ولد هذا الانحناء إحساسا بالرقة والليونة مساو للخطوط المستقيمة من حدة و قوة .

نموذج رقم (٥)

المأخوذ عن : شكل (١١٢) ص (٢٠٧)
أسلوب التنفيذ : تصوير جداري ملون
تاريخ العمل : عصر الرعامسة – الأسرة التاسعة عشرة
مصدر العمل : مقبرة " نفرتاري "
المرجع : John K.Mc Donald : Op. Cit. - P. 50 .
عناصر العمل : يتكون العمل من عناصر أدمية و كتابية .

التحليل الفني :

يمثل العمل أول مشهد لاتحاد الإلهين " رع " و " أوزير " ، ويتضح بالعمل اهتمام الفنان بقواعد فن التصوير المصري القديم ، فقد صورت " إيزيس" و " نفتيس " كيفما تصور المرآة قديما ، رشيقة الجسد مرتدية قميصا ضيقا يبرز ملامح أنوثتها ، حانية تمتد ذراعيها لتحتضن زوجها ، وقد دعم ساعدي الألهتين المرتفعتين إلى أعلى من الإحساس ببعض الحركة بالعمل ، بينما جاءت المومياء براس الكبش بوضع جانبي صحيح قليلا ما تصور بتلك الصورة .

لجأ الفنان في هذا العمل إلى التماثل ، والذي يعتبر نوعا من أنواع الإيقاع ، والمتمثل في الألهتين " إيزيس " و " نفتيس " ، ورغم اختلاف الكتابات الهيروغليفية في الشكل على جانبي المحور ، إلا أنها احتلت نفس الحيز ، وهكذا استطاع الفنان خلق نوع من تعادل قوى الدفع والاتزان في العمل ، بحيث لا يطغى بعضها على بعض ، فتم توزيع العناصر توزيعا متعادلا .

وحد الفنان نظر الألهتين لمركز العمل و هي المومياء براس الكبش ، لتعميق و تقوية سيادة هذا الشكل على باقي عناصر العمل ، لتصبح مركز العمل .

تحتل الرمزية مكانا ذا أهمية خاصة في الفن المصري القديم ، فالفنان المصري القديم يستعين بصور التعبير الرمزي لإيصال ما يريد ، ومن هنا كانت الصور والأشكال الرمزية لا تقع تحت حصر ، وتبرز معاني الرمزية في هذا العمل من خلال تمثيل المومياء الواقفة براس الكبش يعلوها قرص الشمس لترمز إلى " رع " ، بينما رمز احتضان كل من " إيزيس " و " نفتيس " للمومياء إلى الإله " أوزير " .

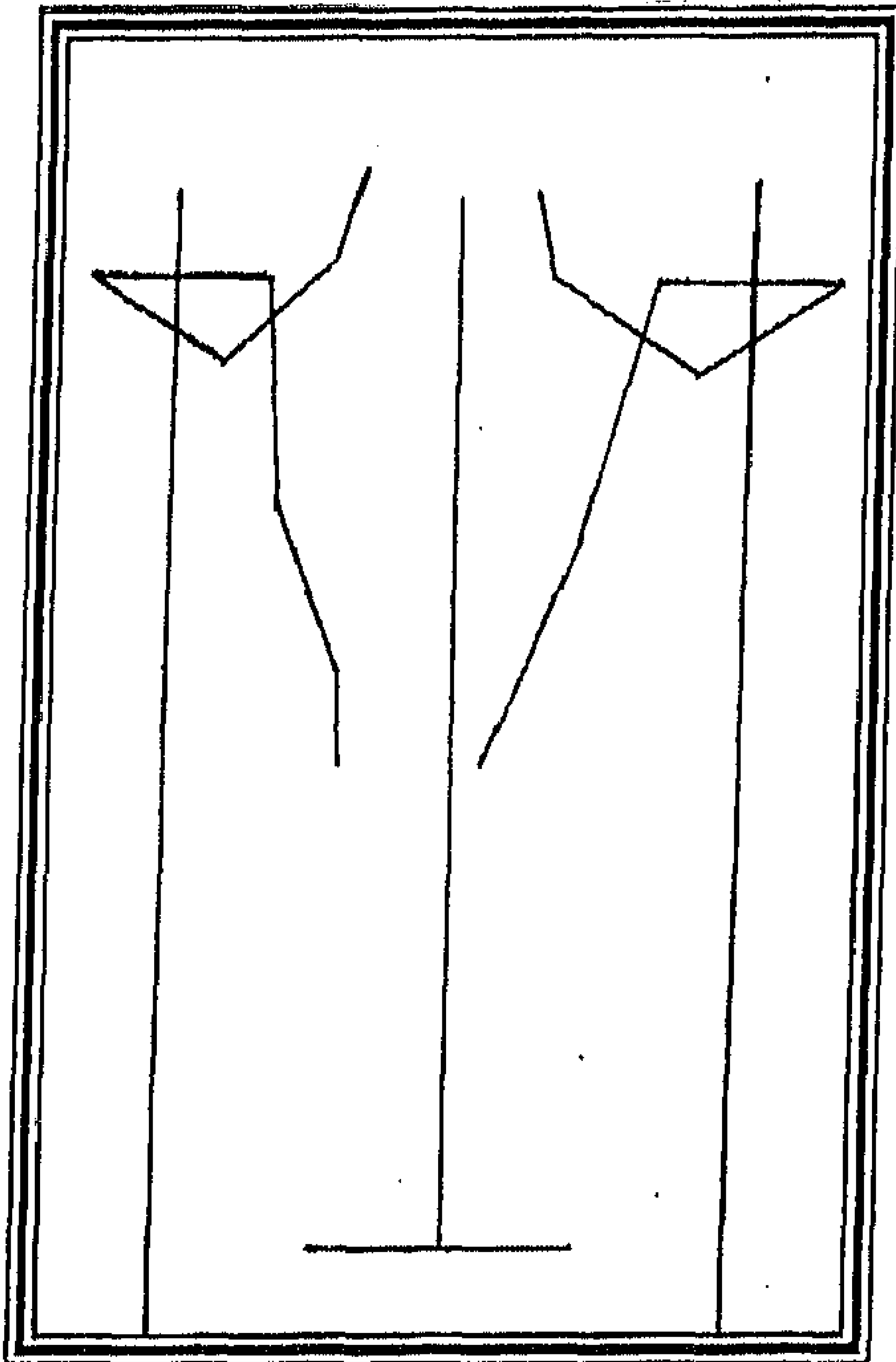
هجر الفنان في هذا العمل مبدأ تقسيم السطح إلى مجموعة من المساحات المتوازية التي يعلو الواحد منها الآخر ، والاستعانة بها كخطوط وقوف يتم عليها ترتيب عناصر المشهد ، فلجأ إلى تمثل العناصر بحيث لا تقف على خط واحد " فالألهتين " إيزيس " و " نفتيس " وقفتا على مستوى واحد ، بينما تقف المومياء على مستوى أعلى .



نموذج رقم (٥)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

أسلوب التنفيذ :

عمد الفنان في هذا العمل على استخدام مجموعة متنوعة من الألوان المتجانسة على أرضية هادئة ، مما أضفى على العمل قيمة جمالية رائعة في التنظيم اللوني ، كما تميزت الألوان بتجانسها و توافقها معا ، وقد عبرت عن إدراك الفنان بالعلاقات اللونية والتجانس اللوني .

جاءت الألوان في هذا العمل مسطحة بعيدة عن الظل و النور، و قد اهتم الفنان بترديد ألوان العمل ككل في كل عنصر حتى الكتابات الهيروغليفية ، الأمر الذي خلق نوعا من الوحدة و التالف بين عناصر العمل .

وكان على راس ألوان العمل اللون الاوكر الذي لون به جسد العنصر النسائي ، واللون البني المحمر في تلوين الثياب، كما جاء استخدام اللون الأبيض في الثياب والأرضية ليخلق علاقة لونية موحدة بين الأرضية وعناصر العمل .

اعتمد الفنان على اكتمال التماثل الشكلي بالتماثل اللوني ، فقد حرص على توزيع متماثل في الألوان عند تصويره للعنصر الانثوى بالعمل حول محور راسي ، بحيث ظهرت الالهتين " إيزيس " و " نفتيس " كانهما صورة لآلهة واحدة أمام مرآة ، باستثناء الرمز الدال على كل آلهة على حدى .

التحليل الهندسي :

بدا الفنان تقسيم سطح العمل بخط راسي يمثل العنصر السائد الذي مثل خط التماثل بالعمل ، لينقسم سطح العمل إلى مستويين راسيين متساويين ، بينما انحصر الخط الافقى على خط وقوف العناصر الآدمية ، وآخر لوقوف العنصر السائد .

فيظهر بالتحليل الهندسي مجموعة من الخطوط مختلفة الأشكال والقيم استخدمت للتعبير عن العناصر التشكيلية ، وقد روعي في توزيع تلك العناصر إحداث نوع من الاتزان والارتكاز للعمل ، وذلك عن طريق تنظيم وحدات العمل حول محور راسي يمثل خط النصف أو التماثل ، مما أوجد وحدة وتناغم بين عناصر العمل ، إضافة غلى بعض التغيرات الطفيفة لخلق إحساس من التنوع لتفادى الإحساس بالرتابة و الملل .

" أساس التحليل الهندسي هو التعرف على بواطن الجمال في البناء التشكيلي الذي يبنى عليه التكوين ، فعادة ما يكون هذا البناء الإنشائي الفني محور تحليله هو النسب ، وهي التي تحدد نسبة الجزء بالجزء " [(١)] ، وفي هذا العمل يتضح جمال النسب والتناسب ما بين العناصر الآدمية والكتابية ، وما بين الأرضية .

---

(١) رانيا السيد العربى : مرجع سابق - ص ٢٤٩ .

وقد تحقق بالعمل قدرا من القوة والنمو أوحت بها الخطوط الرأسية المتوازية والمتماثلة حول المحور الرأسي بالعمل .

نموذج رقم (٦)

المأخوذ عن : شكل (١٢١) ص (٢٠٩)
أسلوب التنفيذ : تصوير جداري ملون
تاريخ العمل : الدولة الحديثة – الأسرة الثامنة عشرة
مصدر العمل : مقبرة " تحتمس الثالث "
المرجع : اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٨٨ .
عناصر العمل : يتكون العمل من عناصر آدمية وحيوانية وكتابية ، وعناصر هندسية.

التحليل الفني :

يمثل العمل جزءا من الساعة الخامسة طبقا لما ورد في " كتاب الامىدوات " ، ويظهر بالعمل الكهف السر للإله " سوكر " يحرسه رب الأرض " اكر " المتمثل في هيئة أبى الهول الثنائي .

" تتحقق الوحدة عندما يتوافر عاملان أساسيان الأول التنظيم الجيد في علاقة أجزاء التصميم بعضها ببعض ، والثاني علاقة كل جزء منها بالتكوين الكلى " [١] ، وقد نجح الفنان في هذا العمل في خلق نوع من التآلف بين كل جزء من التصميم بالآخر ، وذلك من خلال الأشكال والعناصر الزخرفية مما أعطى إحساسا بالتوازن في العمل الفني ، وقد دعم هذا الإحساس بالاتزان تنظيم الفنان لعلاقات العناصر والخطوط بعضها ببعض .

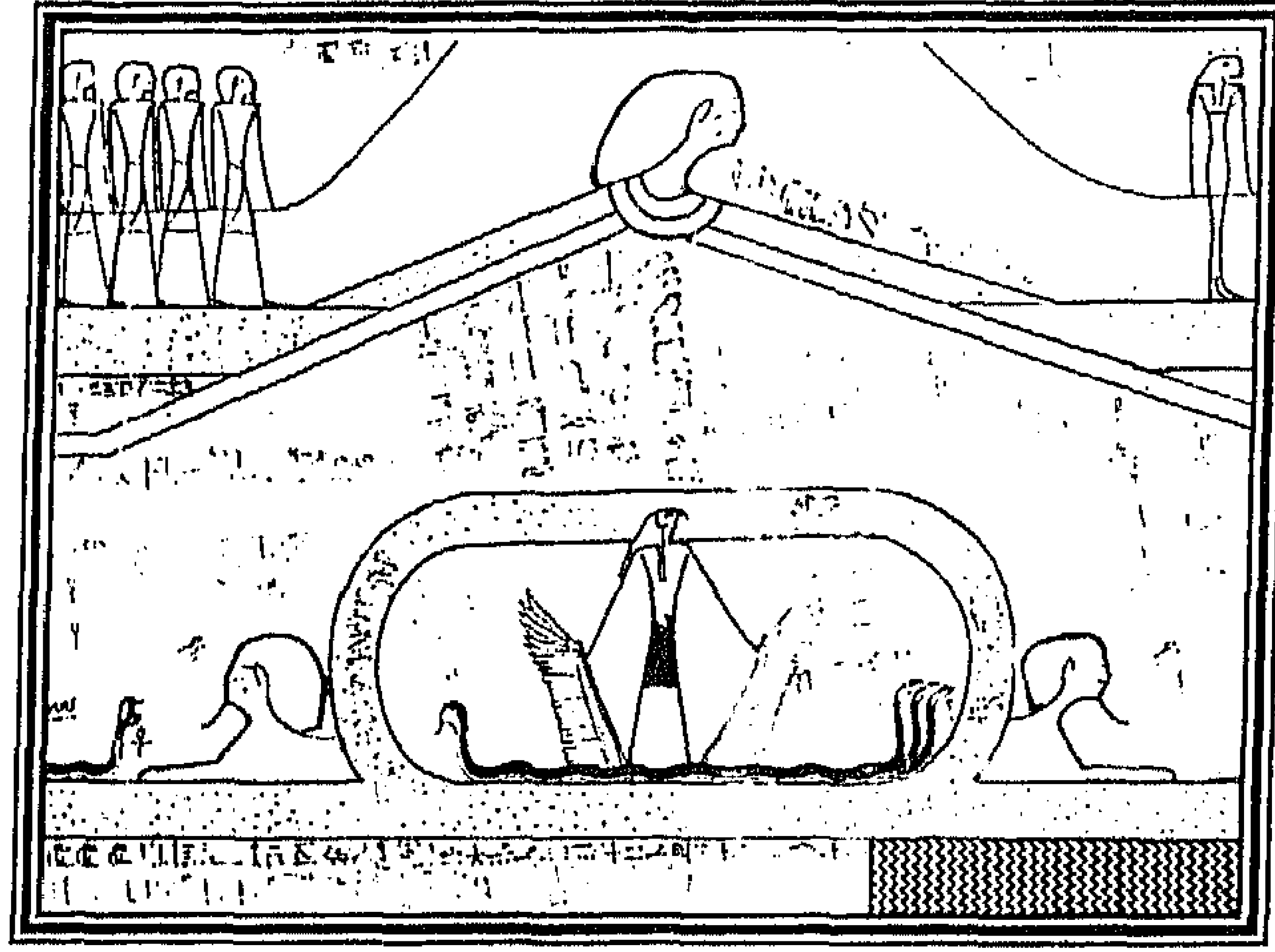
ومن خلال دراسة العمل يتضح ميل الفنان المصري إلى التمسك بتقاليد فن التصوير المصري القديم ، والتي تتضح من خلال تصويره لإله الأرض " سوكر" ذا راس الصقر والأشخاص بأعلى العمل في وضع المواجهة ، كذلك تصويره راسي أبى الهول وراس إيزيس التي تغلق الكهف من أعلى في الوضعة الجانبية ، لان ملامح الوجه لا يتميز إلا من خلال هذة الوضعة الجانبية .

كما يلاحظ بالعمل محاولة الفنان لملء الفراغات بين عناصر العمل الفني بواسطة الكتابات الهيروغليفية ، لشغل هذة الفراغات من ناحية ، ولترابط العناصر و تقاربها من ناحية أخرى ، والذي كان من شانه التأكيد على وحدة العمل الفني وترابط عناصره .

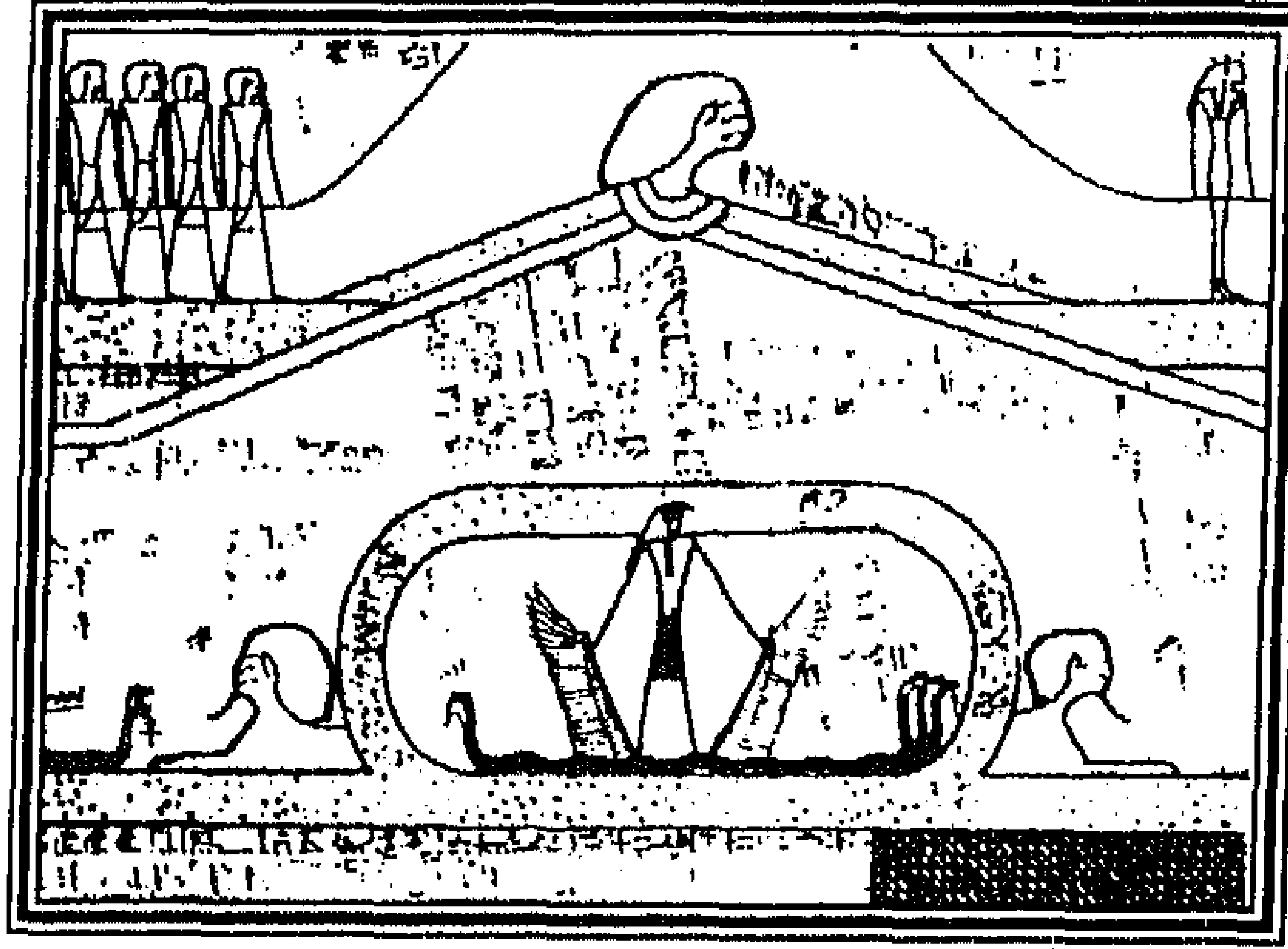
وقد ساهم في توحيد عناصر العمل ، هذا الإطار الجامع لكافة مفردات العمل الفني ." كما احتوى إطار العمل على كل الحركة الناشئة عن الشكل أو الوحدة " [٢] ، أما الخطوط المائلة والمنحنية فقد أوحت بنوع من الحركة في العمل .

---

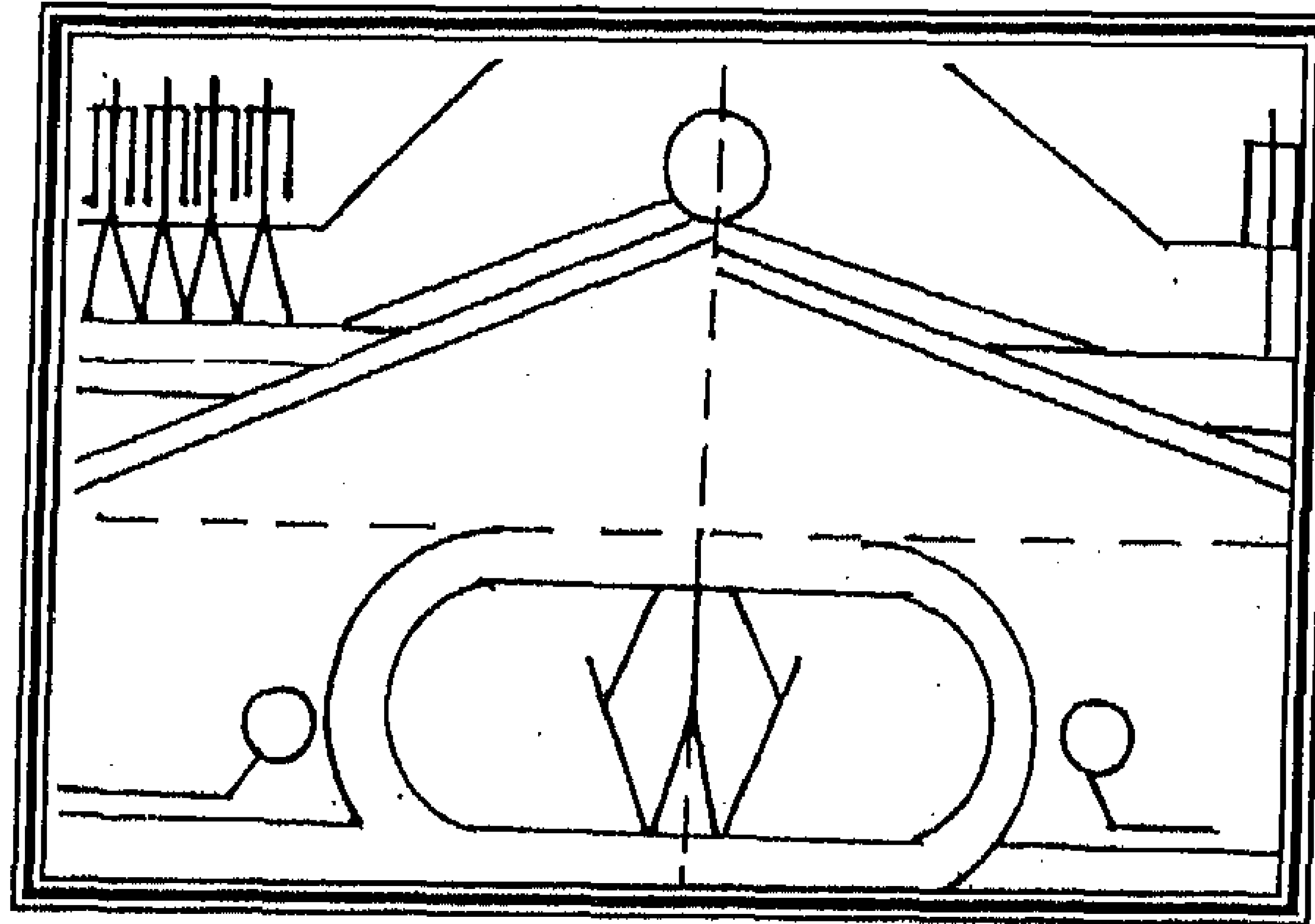
(١) رانيا السيد العربى : مرجع سابق - ص ٢٠٠ .
(٢) أحمد حافظ رشدان - فتح الباب عبد الحليم: "التصميم فى الفن التشكيلي"- عالم الكتب - القاهرة - ١٩٧٠م - ص ٧٧.



نموذج رقم (٦)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

استطاع الفنان أن يبدع في هذا العمل من خلال تنظيم وتنسيق مجموع العناصر والأجزاء الداخلية للعمل بالرغم من اختلافها من حيث الشكل والحجم ، مما أدى إلى تالف كل جزء من التصميم بالأخر وخلق إحساس بالصلة المستمرة بين عناصر العمل الفني .

كما أكد هذة الصلة ترديد الفنان للون الأحمر في بعض أجزاء العمل على الخلفية الصفراء ، وهو الأمر الذي أدى إلى وحدة العمل في النهاية وإعطاء إحساس بتماسك أجزاء العمل .

أسلوب التنفيذ :

كانت الألوان بمثابة الوسيلة الفعالة التي اقبل على استخدامها الفنان المصري القديم لإشباع رغبته في التعبير عن الجوانب الجمالية والزخرفية التي كان يحد منها القواعد الفنية الملزمة المقيد بها عند تنفيذ أعماله الفنية ، والتي اختلفت من عصر لآخر .

لم يكثر الفنان من ألوانه في هذا العمل ربما لأنه أراد إبراز موضوع العمل من خلال رسمه و توزيع عناصره ، وما يؤكد ذلك تلوينه للخطوط المائلة والأفقية و للشكل البيضاوي باللون البني ، ليجذب انتباه الرائي على موضوع العمل الرئيسي وهو كهف الإله " سوكر ".

كما ساعد على هذا الجذب تلوين الأرضية بلون واحد ليساعد على سهولة الإدراك ولإعطاء إحساسا بالترابط العميق ، كما عمد إلى ترك بعض مساحات من الأشكال لتأخذ لون الأرضية ، الأمر الذي أدى إلى التالف القوى والمتماسك ، أما الكتابات الهيروغليفية فقد تلونت بألوان العمل لتشارك في وحدة العمل وترابطه .

جاء اللون الأسود كلون ثانوي من جهة احتلاله للمساحات بالعمل ، ولكنه يتصدر ألوان العمل من جهة الأهمية فهو صاحب الحدود الفاصلة والتي تبرز موضوع العمل كما انه المحدد للأشكال والعناصر التي اتخذت من لون الأرضية لونا لها ، كذلك استخدم اللون الأسود في الكتابات و أخيرا في تلوين جسد الثعبان والجزء السفلى من العنصر الأدمى ، وعلى هذا فقد لعب هذا اللون دور اكبر مما ظهر به في العمل .

التحليل الهندسي :

قام الفنان في هذا العمل بصياغة الأشكال في هيئة هندسية متمثلة في الخطوط والدوائر والشكل البيضاوي بالعمل ، حيث قسم سطح العمل بخط رأسي وهمي وآخر افقى ، لينقسم سطح العمل إلى مستويين رأسيين متساويين شبه متماثلين ، ومستويين أفقيين متساويين وغير متماثلين .

و قد حرص الفنان على تحديد العمل بإطار اتخذ شكل مثلثين نتج من التقاء الخطيين المائلين ، كان من دورهما بخلاف خلق الإطار الذي أعطى إحساسا بالوحدة وارتباط العناصر ، أدى كذلك لكسر رتابة الخطوط الراسية والأفقية بالعمل ، وقد ساهم في تدعيم هذا الشعور خطان مائلان أخريان بأعلى العمل ، بالإضافة إلى شريط مائل يحوى كتابات هيروغليفية وخطوط متعرجة يمين أسفل العمل .

وقد حقق الفنان الاستقرار للعناصر التشكيلية داخل العمل بإعطاء الإحساس بالاتزان ، وهو إحساس نابع من تنظيم العمل الفني واحتفاظ عناصره بأبعاد متساوية من خط التماثل علاوة على تحقيقه للوحدة عن طريق تنوع تكرار العناصر .

نموذج رقم (٧)

المأخوذ عن : شكل (١٣٠) ص (٢١١)
أسلوب التنفيذ : تصوير جداري ملون
تاريخ العمل : عصر الرعامسة – الأسرة التاسعة عشرة
مصدر العمل : مقبرة " رمسيس الأول "
المرجع : اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٢٩٠.
عناصر العمل : يتكون العمل من مجموعة من العناصر الآدمية والحيوانية والكتابية والهندسية .

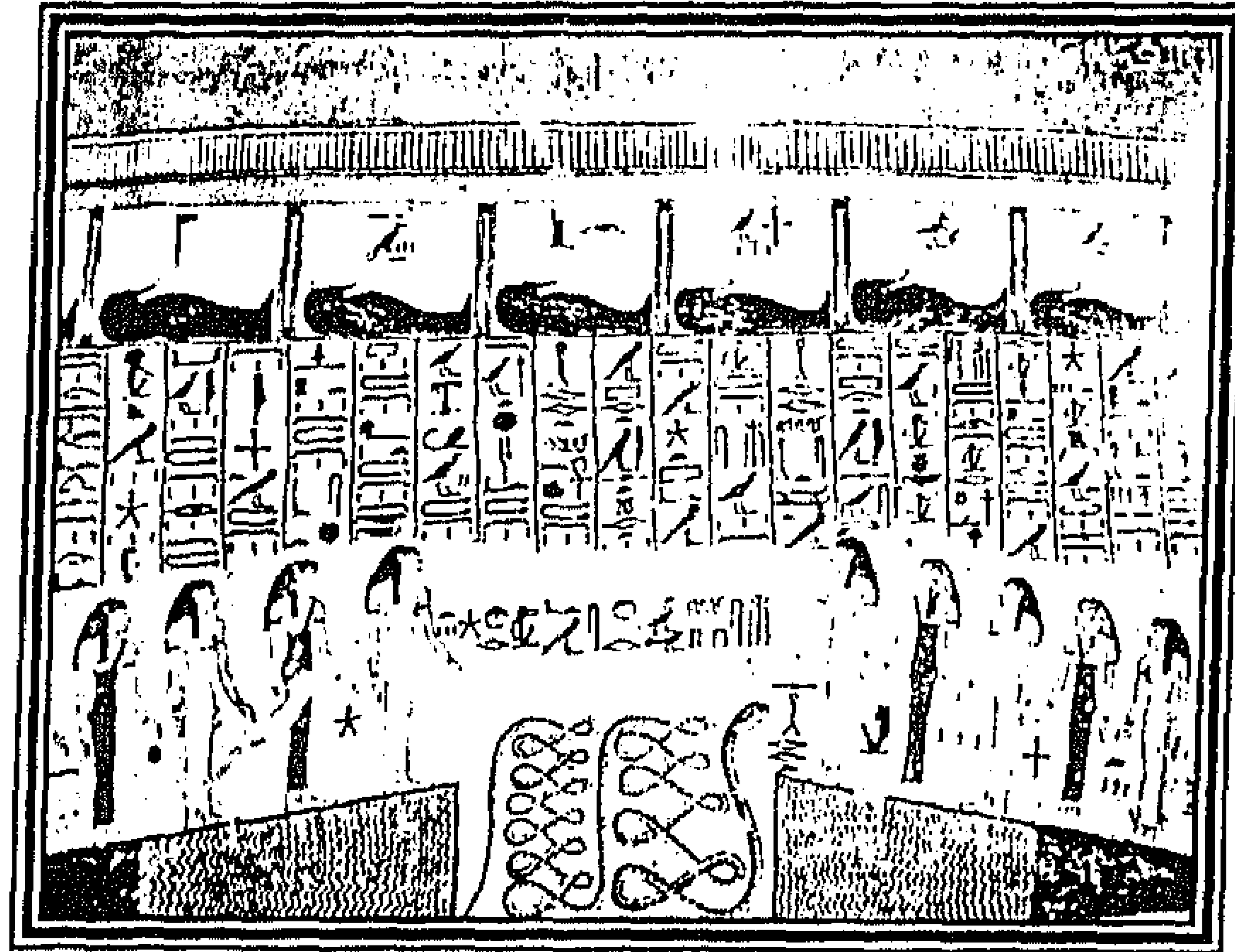
التحليل الفني :

يمثل المشهد الساعة الرابعة من رحلة رب الشمس المسائية طبقا لـ " كتاب البوابات "، ويظهر التزام الفنان بقواعد فن التصوير المصري القديم في تصويره للربات الرامزات لساعات الليل الاثنتى عشرة ، فقد تحققت تقاليد تصوير المرآة من الوضع الأمامي للمرآة ، رشاقة الجسد المرتدي لقميص ضيق يبرز هذة الرشاقة والأنوثة على حد سواء ، كذلك الأرجل المضمومة .

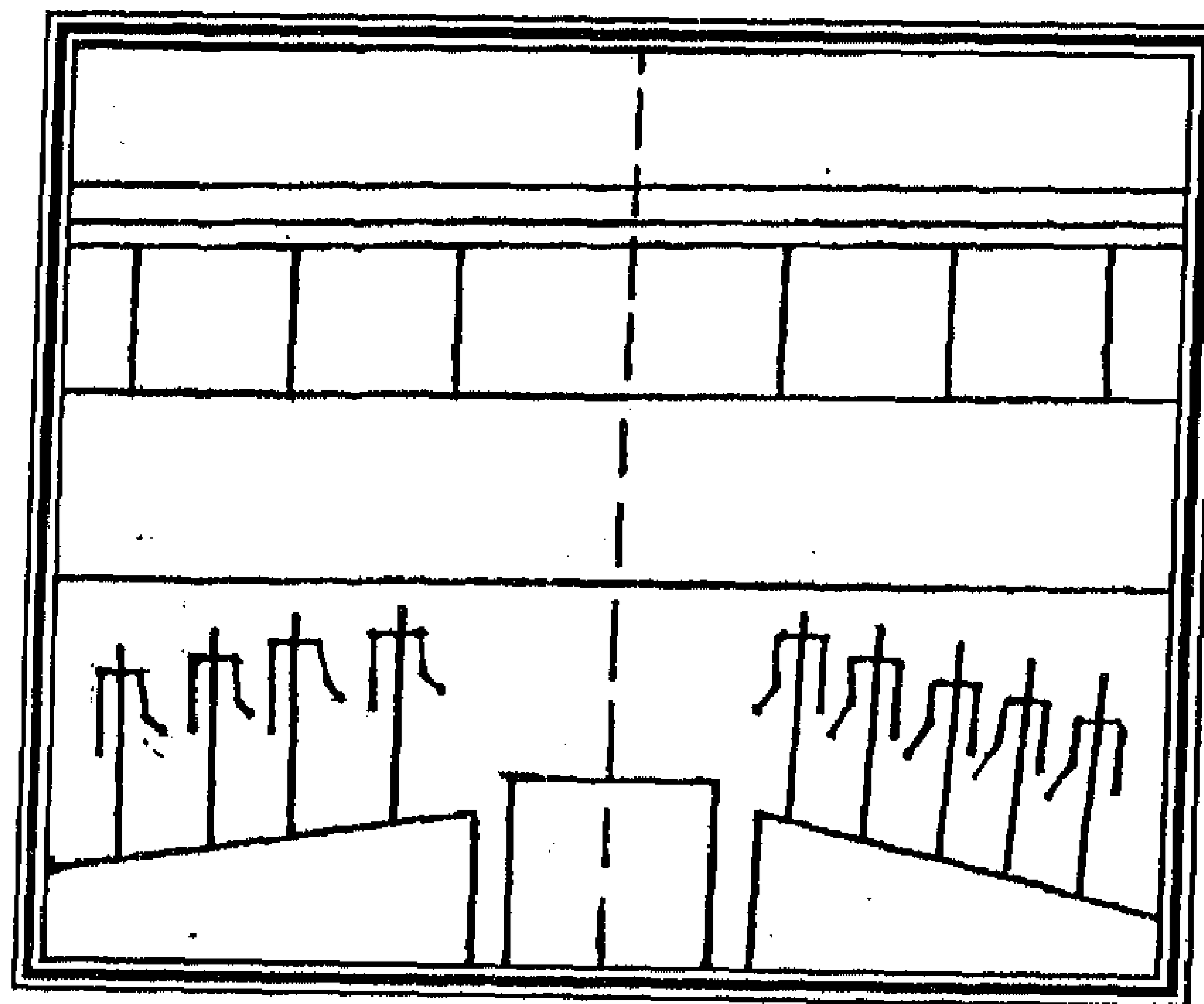
التكوين ككل يتميز بالبساطة والدقة ووضوح التشكيل ، بالإضافة إلى قدر الحيوية الذي أضافته طريقة صياغة العناصر الكتابية بحيث صارت وكأنها عناصر زخرفية أكثر منها تصويرية ، خاصة في وضعها أسفل المومياوات الراقدات ، فبها قدر من الجمال و الأناقة و هي مصفوفة في تلك الخطوط الراسية الضيقة ، مما أعطى للمشهد إحساسا بالاستقرار والاتزان .

أوجد الفنان وحدة بين عناصره الفنية الزخرفية بانبثاق مجموعة العناصر الآدمية والكتابية في سياق منظم ، متآلف أذاب هذة العناصر التشكيلية بعضها ببعض وحل تناقضها ، مما يعطى استمرارا بالعمل ، كما أن وحدة العمل تدعمت عن طريق لجوء الفنان إلى توحيد اتجاه الرؤية للعنصرالآدمي ، بان تتجه ببصرها إلى داخل العمل لتتحرك في آن واحد و بشكل واحد ، مما أنتج الوحدة السالف ذكرها بين العناصر لتتجمع ككيان واحد مترابط .

وقد نجح الفنان في إحداث اتزان بالعمل الفني عن طريق التماثل الغير متساوي ، فقد تجنب التماثل التام الذي يظهر فيه قوى متماثلة في كلا جانبي الصورة ، وهكذا فاتزان العمل غير قائم على التماثل وحده بل بمشاركة التكرار ، الذي بدوره حقق أكثر من الاتزان ونعنى الإيقاع بالعمل، إضافة إلى تنوع عناصر التكرار ، بداية من الخطوط الأفقية الفاصلة بين أجزاء التصميم والتي خلقت نوعا من الاستقرار، امتدادا إلى المومياوات الراقدة كعنصر متكرر وكمجموعة عناصر اصطفت كمستوى أفقي توازى مجموعة المستويات الأفقية بالعمل ، ليخلق تكاملا ووحدة .


نموذج رقم (٧)


التحليل الفني


التحليل الهندسي

استطاع الفنان في هذا العمل خلق نوع من تعادل قوى الدفع والاتزان بالعمل ، حيث لا يطغى بعضها على البعض ، أو يزداد الثقل في جانب عنه في الجانب الآخر فيؤدى إلى عدم الشعور بالراحة ، فالعناصر تم توزيعها توزيعا متعادلا ، ساهم في تساوى و توازن قوى العمل .

احتلت الكتابات الهيروغليفية حيزا مهما بالعمل ، كما أنها أوجدت علاقة تربط بين أجزاء العمل ، مما خلق كيانا متماسكا متحدا، كما كان لها دور في الاحتفاظ بتعادل القوى السابق الإشارة إليه .

أسلوب التنفيذ :

المشهد خير مثال على ما أنتهجه فنان الأسرة الثامنة عشرة في نصفها الأول ، حيث استخدم اللون الرمادي الضارب للأزرق الفاتح واللون الأبيض على نطاق واسع في تلوين جدران المقابر (١) .

نجح الفنان في إثراء العمل بمجموعة متنوعة من الألوان المتباينة ، كما راعى الاتزان في توزيع تلك الألوان مما أدى إلى إحداث علاقات لونية تشكيلية فريدة بين عناصر العمل زادت من قيمة العمل الفني ، وقد جاء استخدام الفنان للون الأبيض في بعض أجزاء العمل مصدرا لإضاءة هادئة خلقت نوعا من الحيوية لتوازن قتامة شريط المومياوات الراقدة باللون الأسود ، رغم أن " اللون الأسود عند الفنان المصري القديم يكنى عن مفهوم البعث من الموت ، فهو يعبر عن الحياة ذاتها " (٢)

ولم يقتصر اللون الأسود عند هذا الحد بل استخدم لتصوير الكتابات الهيروغليفية كنوع من الترديد من ناحية ولإبراز الكتابات وإيضاحها من ناحية أخرى ، ولم يتوقف الترديد في اللون الأسود فقط بل تم ترديد اللون البيج المصفر على الأرضية الفاتحة .

كما يظهر بالعمل التزام الفنان المصري القديم بقواعد التلوين ومنها التزامه بتلوين هيئة الإناث من سيدات المجتمع أو الربات باللون الأصفر الفاتح ، فقد لون الربات الاثنتى عشرة باللون ذاته .

التحليل الهندسي :

بدا الفنان بتقسيم سطح العمل عن طريق مجموعة من الخطوط الأفقية ، لينقسم العمل إلى عدة مستويات أفقية ، أما بداخل العمل فقد استخدم الفنان الخطوط الرأسية كفواصل بين الشرائط الكتابية ، الأمر الذي ولد شعورا بالإيقاع ، كما أن

---

(1) Martin- G.- Wall Paintings in Memphite Tombs of the New Kingdom- in : Colour and Panting in Ancient Egypt - P.- 103.

(٢) تامر أحمد فؤاد الرشيدى : مرجع سابق - ص٩٦ .

تنوع وضع العلامات الكتابية بين صفوف رأسية و صف أفقي ممتد بين طرفي التماثل ، أدى إلى الإحساس بالتناغم مع الترابط .

كما حقق الفنان الاستقرار للعناصر التشكيلية داخل العمل بإعطاء الإحساس بالاتزان ، وهو إحساس نابع من تعادل قوى الخطوط الأفقية بالعمل مع كثافة الخطوط الراسية ومساندة باقي الخطوط بالعمل ، إضافة إلى أن تنوع الخط من افقى وراسي ومائل ومتعرج ، خلق ثراء ورقى بالعمل ، فتعدد قيمة الخط تكسب العمل ثراء وتنوع .

نموذج رقم (٨)

المأخوذ عن : شكل (١٤٧) ص (٢١٨)
أسلوب التنفيذ : تصوير جداري ملون
تاريخ العمل : عصر الرعامسة – الأسرة العشرون
مصدر العمل : مقبرة " رمسيس السادس "
المرجع : George Hart : Op. Cit.- P. 51 .
عناصر العمل : مجموعة من العناصر الآدمية و الحيوانية و الكتابية .

التحليل الفني :

العمل يمثل الرحلة المسائية لرب الشمس طبقا لـ " كتاب الكهوف " ، حيث صور رب الشمس مسافرا على يدي الربة " نوت " .

استعان الفنان في هذا العمل بقيمة تشكيلية هامة من القيم التي تحكم العمل الفني وهي السيادة وتعني سيادة " خطوط ذات طبيعة معينة أو اتجاه معين أو مساحات ذات شكل خاص أو ملمس معين أو حجم أو لون معين وهو ما يسمى مركز السيادة ، ومركز السيادة في الصورة هو النواة التي تبنى حولها الصورة"[(١)] ، ومركز السيادة في العمل هو الآلهة " نوت " حيث إنها العنصر الآدمي الأبرز بالعمل ، وقد تحققت لهذا العنصر السيادة عن طريق الاختلاف الشاسع في حجم العنصر عن باقي عناصر العمل، بالإضافة إلى اختلافه عما حوله من عناصر ، مما نتج عنه توازن نابع من هذا التنوع في الشكل و الحجم واللون .

ظهر بالعمل ميل الفنان للتقيد بتقاليد فن التصوير المصري القديم من خلال تصوير الربة " نوت " كامرأة ، ذات جسد رشيق ، به الساقان متجاوران مع تقدم بسيط للقدم الأبعد عن الرائي ، والكفين مبسوطتين مع الاهتمام ببعض التفاصيل مثل القلادة والأساور ، كما نجده وقد التزم بتصوير طفل الشمس بهيئة الطفل العاري الواضع لإصبعه في فمه .

كما أن العمل يظهر مدى فهم الفنان المصري القديم بعلم التشريح ، مع اهتمامه بالتفاصيل التشكيلية والتي استلهمها من فن العمارنة ، حيث اهتم بإظهار تفاصيل الجسد بالعمل ، مثل عظمة الكوع في الذراعين ، وعظمة الركبة في الساق .

نجح الفنان في هذا العمل على تنظيم عناصر العمل الفني وتحقيق الاستقرار للعناصر الزخرفية ، ومن ثم الإحساس بالاتزان والذي يعتبر " احد الخصائص الأساسية التي تلعب دورا هاما في تقييم العمل الفني ، وتحقيق نوع من القبول النفسي " [(٢)] .

---

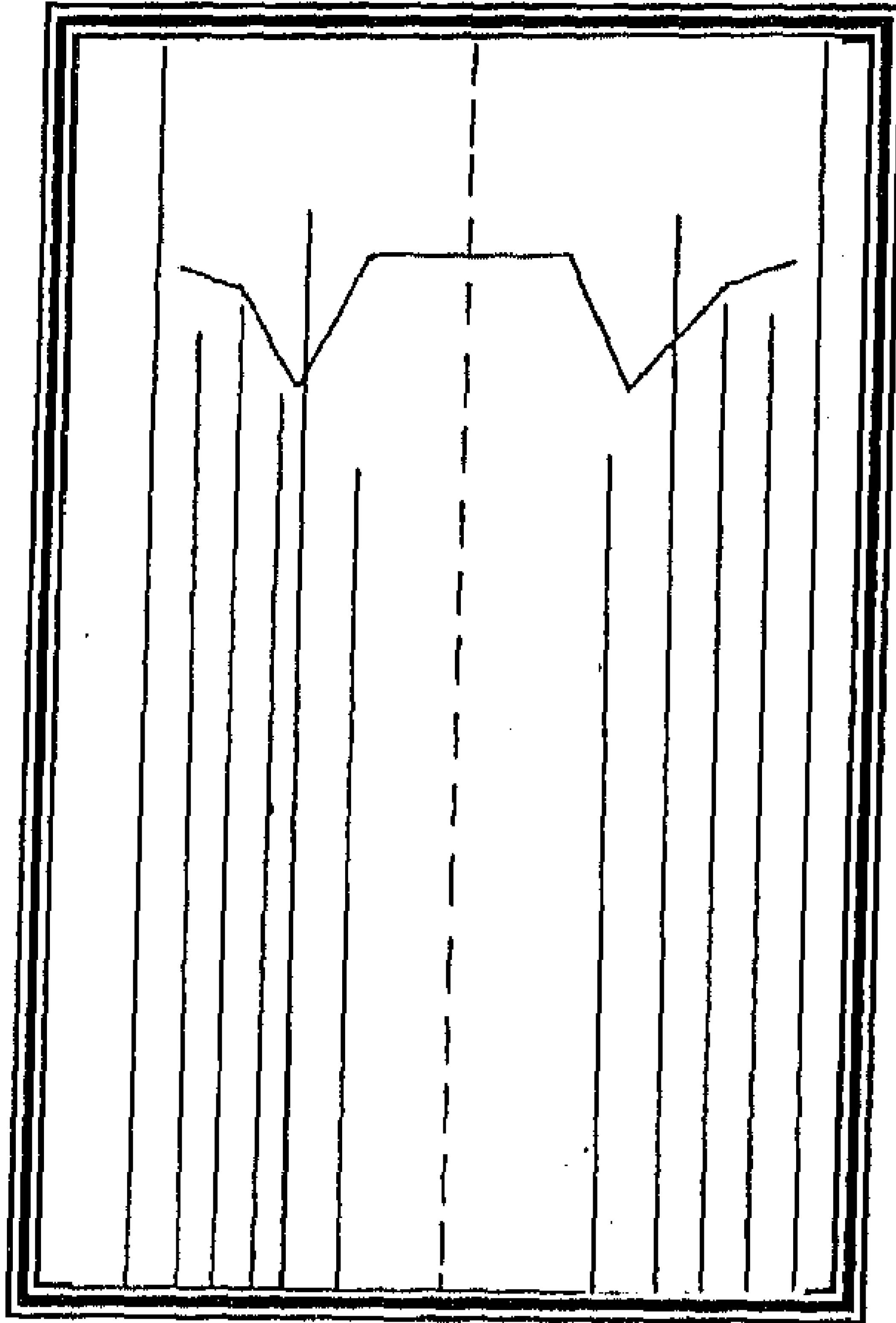
(١) أحمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق - ص ٢٩٥ .
(٢) إسماعيل شوقي : " الفن و التصميم " – مرجع سابق - ص ١٧٩ .



نموذج رقم (٨)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

يتجلى في هذا العمل رمزية الفنان التي استطاع بها أن يعبر عن أفكاره ومعتقداته بواسطة رموز موحية ، ابتداء من بسط الكفين المستقر عليهما قرص الشمس والإله ذي راس الكبش للدلالة على سفر رب الشمس عبر يدي الربة " نوت " ، بالإضافة إلى الثعابين ذوى الرؤوس البشرية للدلالة على مجرى الشمس ، واستكمالا لرموز العمل تأتى التماسيح الأربعة للدلالة على أعداء الشمس ، والهيئات المختلفة لرب الشمس والمتمثلة في هيئة " اتوم " والكبش والجعران لتشر لمراحل رب الشمس .

وقد نتج من المعالجة البارعة التي وصل إليها الفنان بإحساسه المرهف في تنظيم العمل الفني واندماج العناصر فيه على تحقيق نوع من الاتزان الوهمي الغير متماثل ، والناشيء عن التوافق العام بين مجموعة من الزخارف ، وذلك عن طريق المحافظة على تعادل القوى المكونة للشكل .

نظرا لما للكتابات الهيروغليفية من أهمية كبيرة في الأعمال الفنية ، فاستغل الفنان الإمكانيات الجمالية للعلامات الهيروغليفية في تكوين عمل فني على قدر كبير من الجمال ، وعلى هذا اعتبر توزيع الفنان لكتاباته في هذا العمل جزءا أساسيا في تشكيل النسيج العام للعمل ، حيث احتوى العمل على أعمدة ضمت تلك الكتابات الهيروغليفية ، مما صبغ العمل بصبغة من الاتزان القوى ، كما أكسبت العناصر الآدمية الأخرى والحيوانية و التي تراصت بشكل راسي حول العنصر السائد المزيد من الاتزان ، كما تزن كفى " نوت " رب الشمس في هيئتيه قرص الشمس والإله ذي راس الكبش ، وكأنما أراد الفنان اتزانا راسيا وآخر أفقيا .

أسلوب التنفيذ :

إن عنصر اللون من العناصر الهامة بالعمل الفني ، كما أن اللون هو أحد الوسائل الهامة التي تعبر عن موضوع العمل خاصة عندما يكون الفنان صاحب رؤية جمالية وفنية عالية كحال الفنان المصري القديم .

وقد استخدم الفنان المصري القديم اللون الأحمر و اللون الأصفر في تلوين قرص الشمس ، وربما نتج هذا الأمر عن ملاحظة أن اللونين الأحمر والأصفر يمكن أن يمثل في المظهر المتغيب لقرص الشمس خلال ساعات النهار المختلفة ، حيث يظهر قرص الشمس باللون الأحمر خلال ساعات الشروق والغروب و باللون الأصفر خلال بعض ساعات الظهيرة (١) .

" يجب أن يكون لكل عمل فني محور أو شكل غالب أو فكرة سائدة يخضع لها باقي أجزاء العمل الفني ، وتخدمها عناصره ، وقد يكون هذا المحور

---

(١) تامر أحمد فؤاد الرشيدى : مرجع سابق - ص ٣٠٣ .

ناشئا عن استخدام الألوان بطريقة معينة تجعل المشاهد يشعر بسيادة عناصر التصميم عن طريق سيادة اللون أو عن طريق استخدام الأشكال وتنظيمها " (١) .

يظهر بالعمل سيادة العنصر الأدمى المتمثل في ربة السماء " نوت " ككتلة لونية تظهر بصدارة العمل ومن خلال حجم مبالغ فيه بالنسبة لباقي العمل ، ومع هذا خلق الفنان من خلال استخدامه للون علاقة لونية متجانسة و متآلفة بين عناصر العمل ، من خلال ترديد بعض الألوان في أجزاء مختلفة من العناصر أو الكتابات الهيروغليفية خلقت بدورها إحساسا بالوحدة والترابط والانسجام بين أجزاء العمل .

كما يظهر بالعمل التناغم الناشيء بين لون الخلفية وألوان الكتابات الهيروغليفية بالعمل ، " فقد كانت ألوان خلفيات المناظر تلعب دورا كبيرا ومؤثرا عند اختيار الألوان المستخدمة لتلوين العلامات الهيروغليفية المنفذة على تلك الخلفيات ، ولعل هذا ما يؤكد دقة الفنان في التعامل مع الألوان المستخدمة لتلوين المناظر المصورة ، كذلك حرصه على إيجاد تناغم بين المناظر المصورة ذات العلامات الهيروغليفية الملونة ، والخلفيات المصورة عليها تلك المناظر الملونة " (٢)

التحليل الهندسي :

" يبدأ التصميم بخطوط أولية فالنظام الهندسي ذو الطابع الشبكي يتيح فرصة تقسيم المسطح لخلق علاقات متناسبة رياضيا ومتوافقة جماليا " (٣) ، لذلك قسم الفنان سطح العمل بخط راسي ، قسم العمل بدورة إلى مستويين راسيين ، أما بداخل العمل فقد تعددت الخطوط الراسية الناشئة عن الفواصل بين الشرائط الكتابية ، وهو ما اكسب العمل قوة وإيقاعا ، استمده كذلك من تنوع كثافة تلك الخطوط الراسية .

كما اخضع الفنان كلا المستويين الراسيين للتكرار والترديد والتقسيم ، حيث قسم كل مستوى داخليا بمجموعة خطوط راسية ، ثم قام بتوزيع العناصر الآدمية والحيوانية والكتابية بداخلها .

---

(١) أحمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق - ص ٩٠

(٢) تامر احمد فؤاد الرشيدى : مرجع سابق - ص ٣٠٨ .

(٣) اسماعيل شوقى : " الفن و التصميم " - الناشر المؤلف - مطبعة العمرانية للأوفست - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٩٨ م - ص ١٥٨ .

نموذج رقم (٩)

المأخوذ عن : شكل (١٥٠) ص (٢١٩)
أسلوب التنفيذ : تصوير جداري ملون
تاريخ العمل : عصر الرعامسة ـ الأسرة العشرون
مصدر العمل : مقبرة " رمسيس السادس "
المرجع : اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٠١ .
عناصر العمل : يتكون العمل من عناصر آدمية وحيوانية وكتابية و هندسية .

التحليل الفني :

يمثل العمل الرحلة المسائية لرب الشمس طبقا لـ " كتاب الكهوف " ، حيث يبدو قرص الشمس وقد ظهر من العالم السفلى ، ليعاد ميلاده من جديد .

" وتتطلب وحدة الشكل أن تسود خطوط ذات طبيعة خاصة أو اتجاه معين أو مساحات ذات شكل خاص أو ملمس معين أو حجم معين ، وبذلك يكون في العمل جزءا ينال أولوية لفت النظر إليه عما عداه " [(١)] ، وهو ما نجح به الفنان المصري القديم حيث مثلت الخطوط محورا لنجاح الهيكل البنائي للعمل .

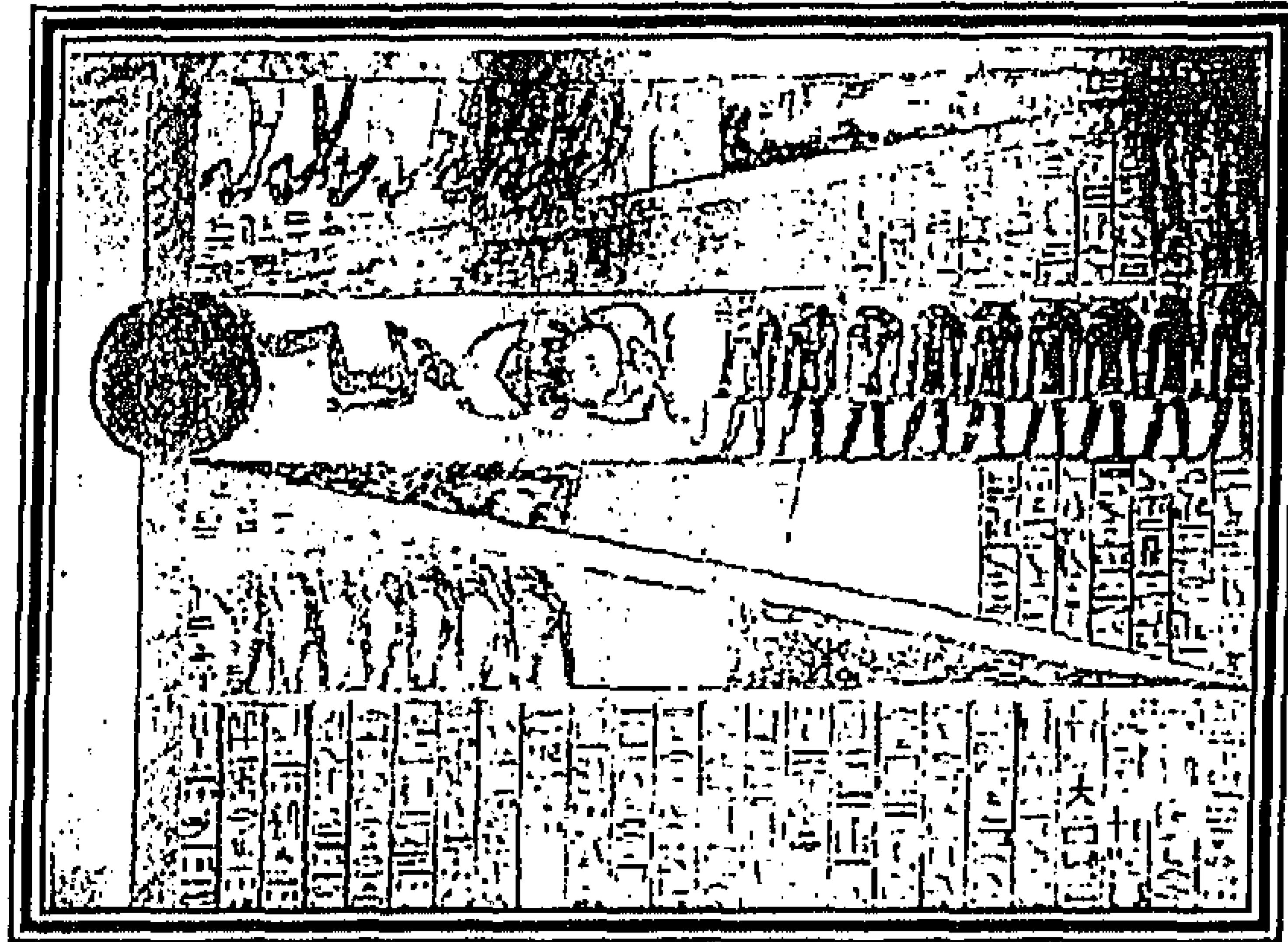
وقد دعم الفنان في هذا العمل الوحدة والاستمرارية بين أجزاء التصميم بمراعاة كل من الشكل والأرضية والمساواة بينها في الأهمية ، وذلك عن طريق ملء الفراغات البينية في العمل بالكتابات الهيروغليفية ومساحات الألوان ، مما جعل الفراغات الواقعة بين الأشكال تساهم في جمال العمل الفني كما تعمل على توازنه وتناسقه ، كما أن الكتابات الهيروغليفية أعطت صفة الثبات ، كما توازنت مع العنصر الآدمي والحيواني .

كما أن ترك الفنان بعض مساحات التصميم بلون الأرضية ، ليضيف للعمل وحدة بين أجزاؤه ، كما أنها أدت إلى الترديد بين الشكل والأرضية ، كم نجح الفنان في توزيع المساحات مع الهدف المطلوب في العمل الفني بشكل موفق ، فاستطاع تحقيق تأثير درامي يرتبط بموضوع العمل .

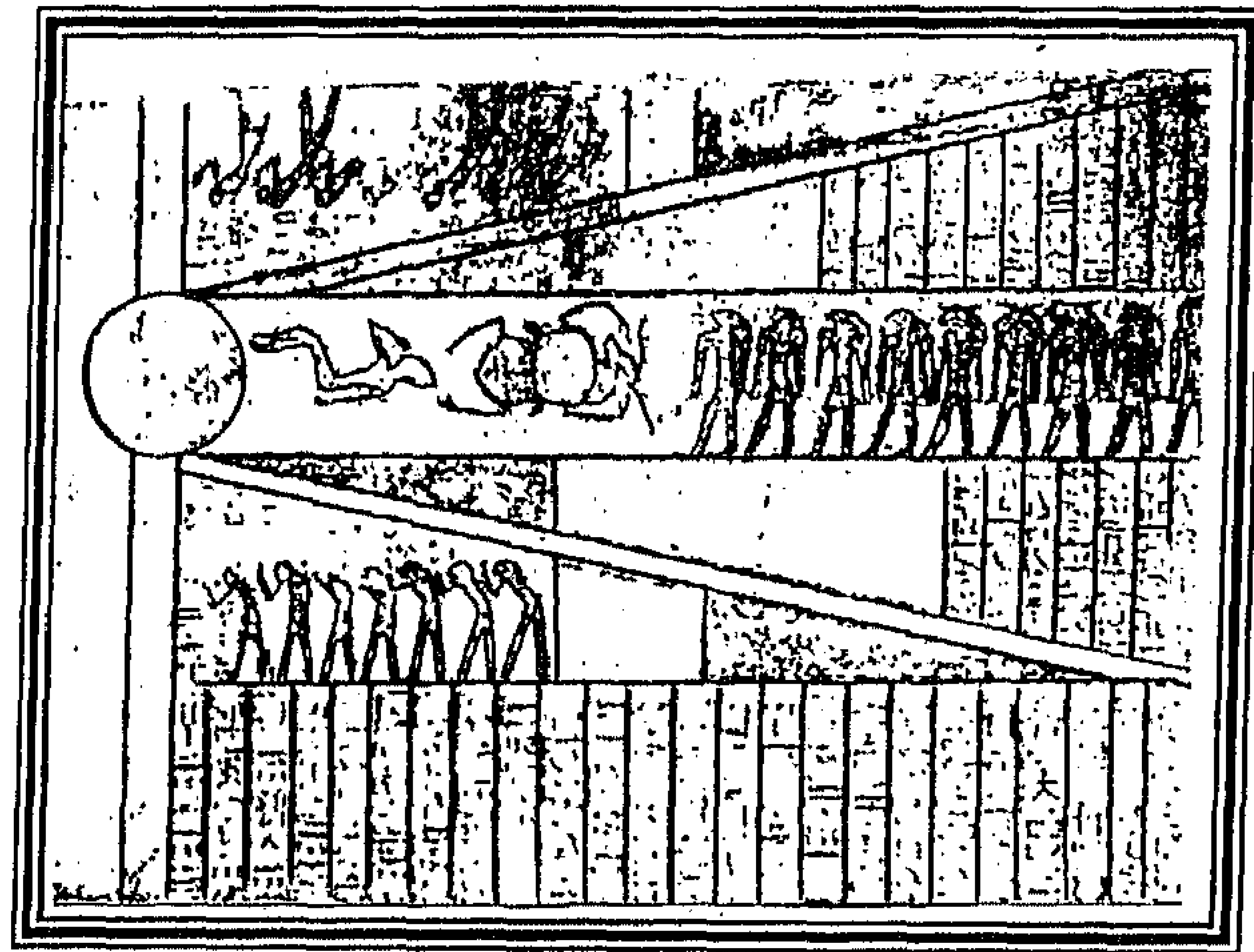
يعرف الخط هندسياً بأنه الأثر الناتج من سلسلة متتابعة من النقط المتصلة ببعضها البعض ، وله طول وعرض ، ويخلق لنفسه طاقة تظهر من خلال البعد الذى يظهر علية ، وقد استخدم الفنان الخط بصوره المتنوعة بحساسية استطاع معها أن يحقق التناسق في العمل الفني ، فأكسبت انسيابية الخط المتصل والمحيط إحساسا بالجمال ، كما أنها ميزت وأوضحت بين الأشكال ، لذلك خلقت اللوحة من مبدأ هذة الجمالية الخطية .

---

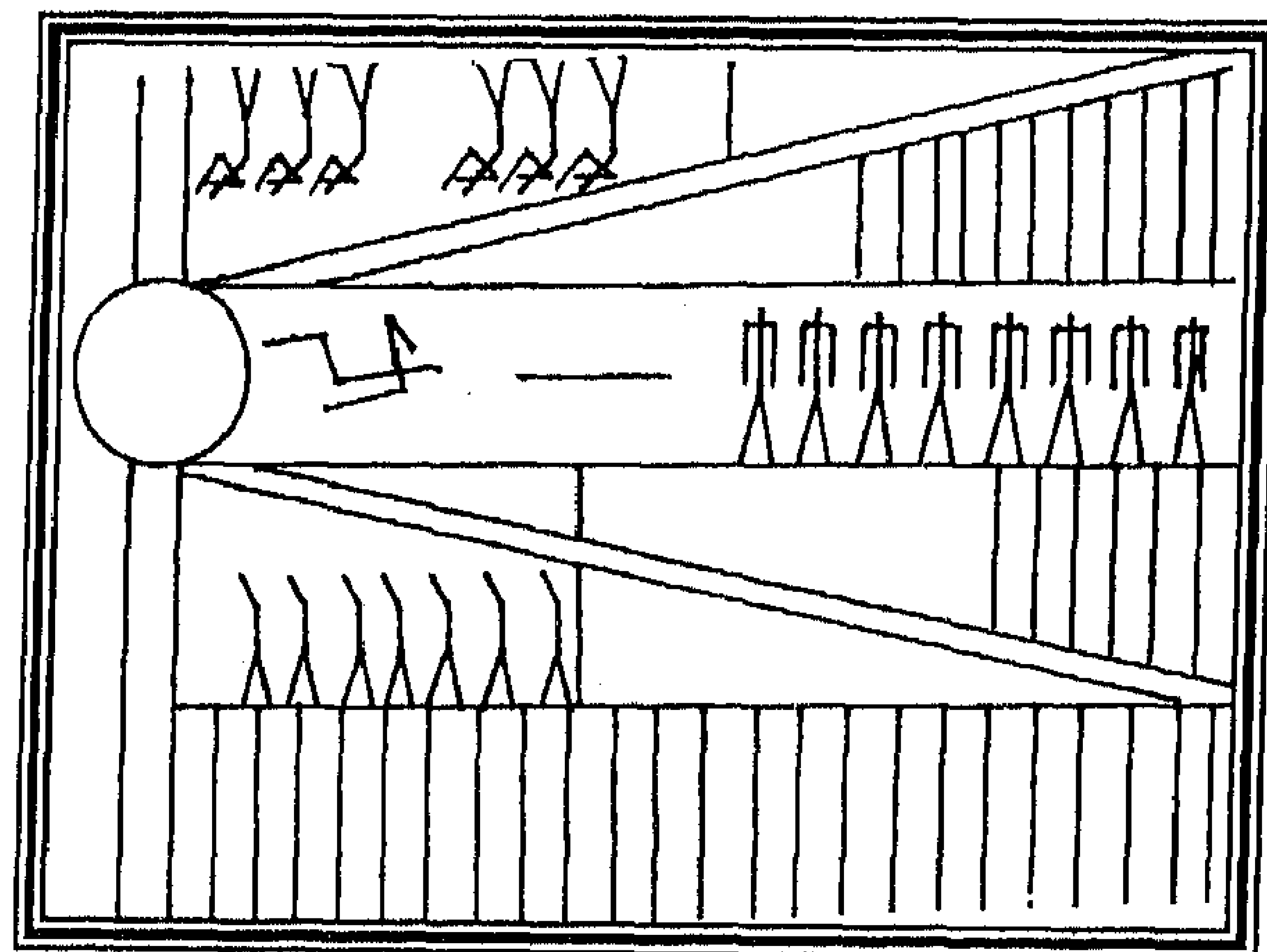
(١) إسماعيل شوقي إسماعيل :" التصميم عناصره و أسسه في الفن التشكيلي " ــ الناشر المؤلف ــ توزيع زهراء الشرق ــ القاهرة ــ ٢٠٠٠ م - ص ١٨٩ .



نموذج رقم (٩)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

أسلوب التنفيذ :

اللون يحوى قوى كامنة تحث الشعور البصري والحسي للانجذاب إلى العمل وأحيانا للنفور منه ، فحينما تصبح الألوان ملائمة لموضوع العمل وتعنى الملائمة إبراز الفكرة أو الهدف من العمل ، فعندها يصبح اللون احد دعائم إنجاح العمل وتميزه .

وقد أحدثت المساحات اللونية بعض التوازن مع العناصر الملونة باللون الأسود ، كما جاء الشريطان المائلان بلون بنى مائل إلى الاحمرار ربما للتعبير عن بعض من أشعة الشمس الوليدة ، أو لحصر الانتباه على الحدث الأهم وهو ميلاد الشمس ، ولم يكتف الفنان بهذا اللون عند هذا الحد بل حاول ترديده في الكتابات الهيروغليفية بالعمل ليعطى إحساس بالوحدة والترابط بين أجزاء العمل .

ويظهر بالعمل الجعران باللون الأسود كعادة الفنان المصري القديم في تلوين علامة الجعران التي كانت عادة تلون باللون الأسود لارتباط الجعران بمفهوم البعث وتجدد الحياة التي رمزت إليها استخدامات اللون الأسود والأزرق في الفن المصري القديم [(١)] .

التحليل الهندسي :

عمد الفنان إلى تقسيم سطح العمل بخط افقى إلى مستويين متساويين ، وداخليا انقسم كل مستوى بخط افقى وآخر مائل ، مما خلق نوعا من التماثل الغير متساوي .

وقد ساعدت الخطوط الراسية بالعمل على تأكيد الخطوط الأفقية والمائلة ، وكسر حدتها و حدة الرتابة فيها ، ويرجع ذلك لحسن إدراك الفنان المصري القديم للنظم الإنشائية القائمة على الخطوط الراسية والأفقية ، حيث خضعت موضوعاته وعناصره التشكيلية للنسب الجمالية القائمة على علاقة التعامد .

كما خلقت الخطوط الراسية التي استخدمها الفنان كفواصل بين الشرائط الكتابية نوعا من القوة والثراء للعمل ، وقد غلبت على الجزء السفلى من العمل تلك الخطوط ، وهو ما أعطى إحساسا بالاتزان وتعادل القوى بينها وبين كثافة الأشكال الآدمية .

اختلاف وتنوع قيم الخطوط والأشكال في العمل الفني هو الذي يولد الإحساس لدى المتلقي ، وفي هذا العمل تباينت كل من الخطوط واتجاهات الأشكال ، كما تباين حجم الأشكال ومكانها ، الأمر الذي أدى إلى ثراء العمل والإحساس بالحركة المستمرة .

---

(١) تامر أحمد فؤاد الرشيدى : مرجع سابق - ص ٣٠١- ٣٠٢

وقد دعمت الخطوط المائلة من استقرار الشكل نصف دائري ، وعملت كمحاور ارتكاز له ، كما أنها قوت من الشعور بوحدة العمل حيث ربطت عناصر العمل كلها ، و قد راعى الفنان توزيع المساحات إيقاعا ذا وحدة في العمل الفني ، وأن يتم توزيع المساحات بحيث تحقق للعمل الوحدة مع التنوع .

نموذج رقم (١٠)

المأخوذ عن : شكل (١٧٤) ص (٢٢٦)
أسلوب التنفيذ : تصوير جداري ملون
تاريخ العمل : عصر الرعامسة ـ الأسرة التاسعة عشرة
مصدر العمل : مقبرة " مرنبتاح "
المرجع : اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٠١.
عناصر العمل : يتكون العمل من عناصر آدمية و هندسية وكتابية .

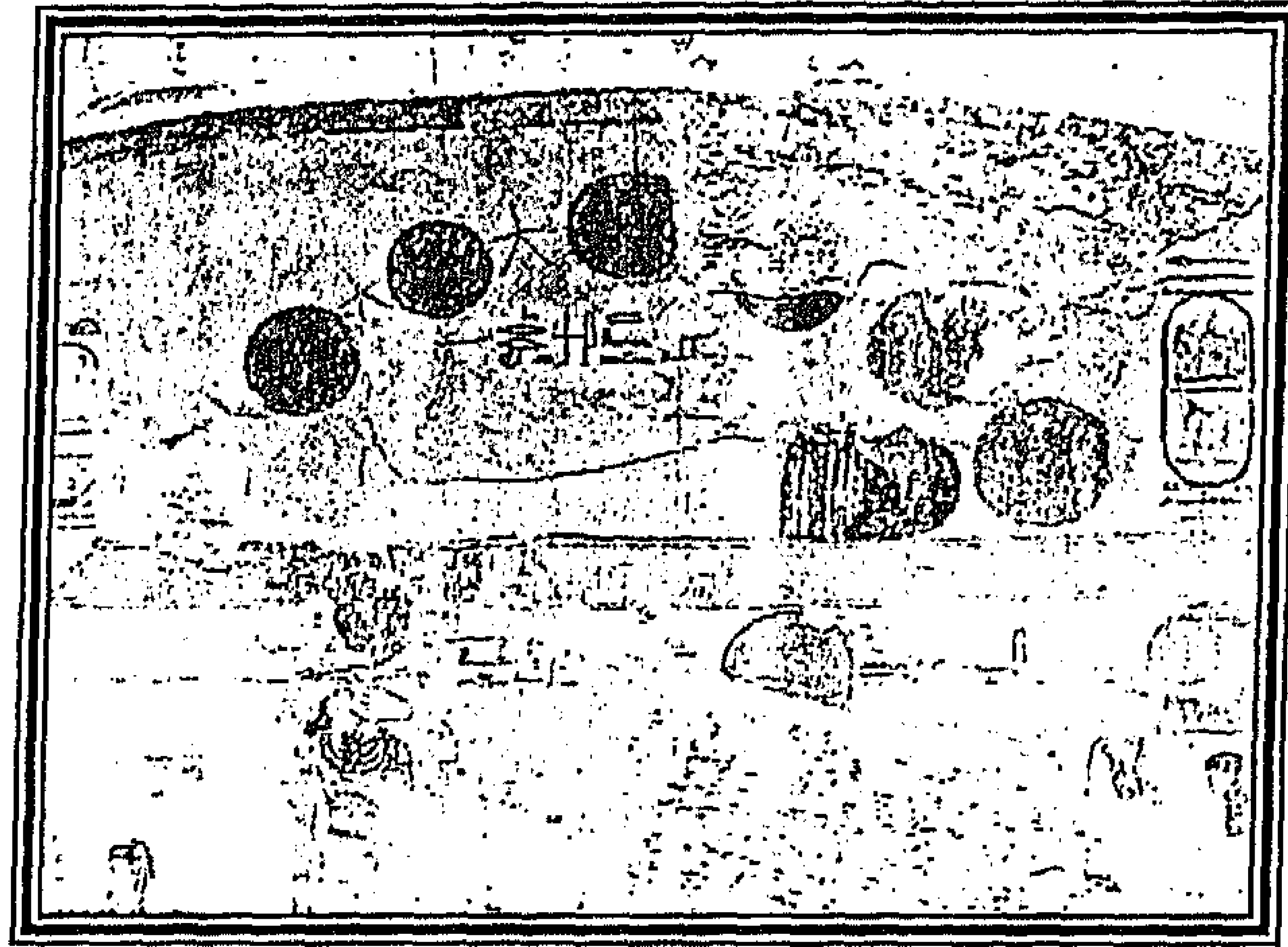
التحليل الفني :

يمتلك الفنان رغم اختلاف العصور وجهة نظر أو قضية يريد الإشارة إليها ، و منها ينبع العمل الخاص به (وفي حالة المصري القديم غالبا) إذا كانت قضية دينية فنية تخص إحدى معتقداته ، وينطبق هذا على العمل الذي بين أيدينا ، فالعمل يصور " أوزير " يستيقظ تحت أشعة الشمس ، التي تمثلت في أقراص متعددة حول المومياء الراقدة .

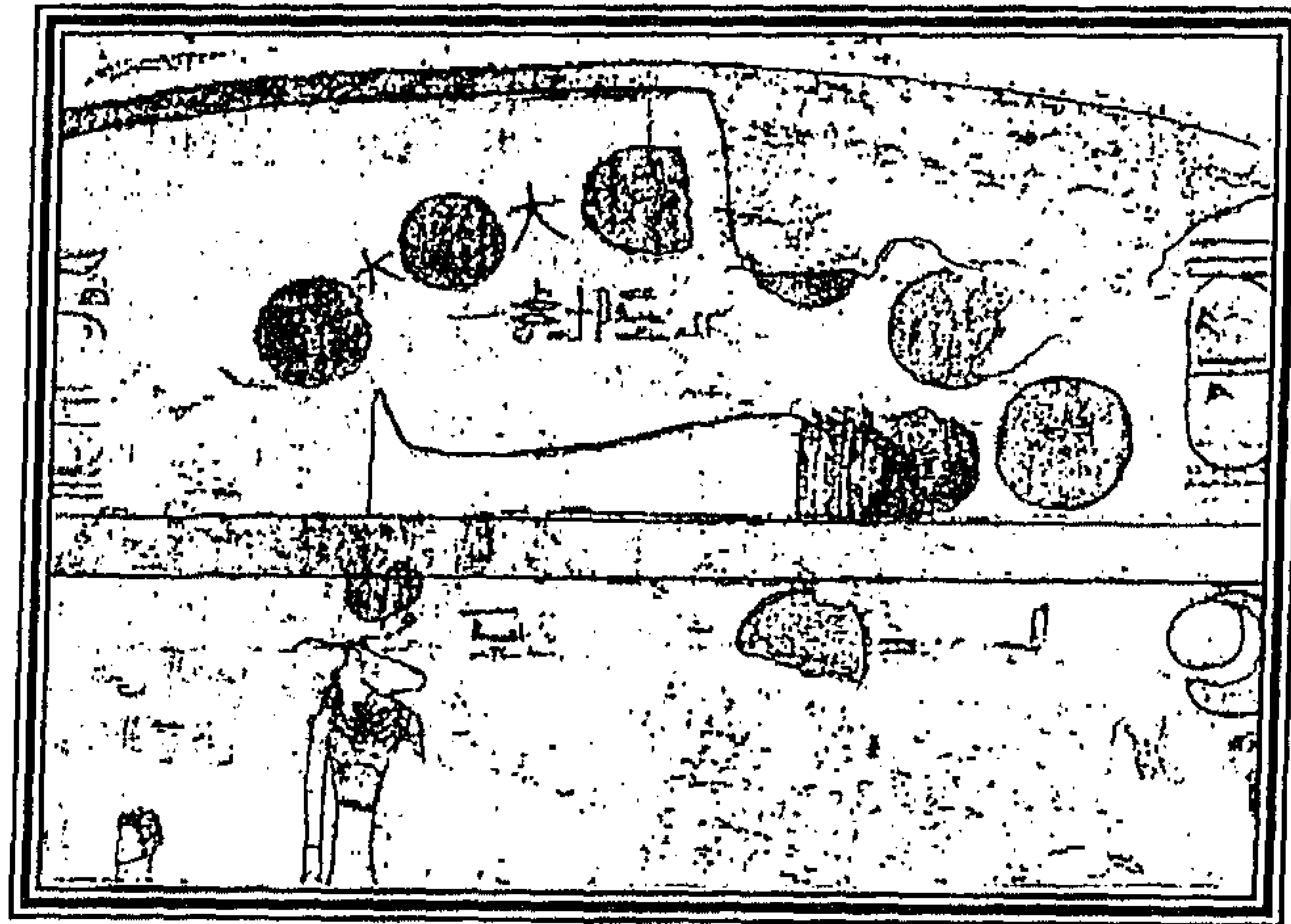
تمكن الفنان من إبراز المومياء الراقدة وهي العنصر السائد عن طريق التركيز على نقاط معينة ليوجه نظر الرائي لما أراد ، معتمدا على عدة مراكز موزعة بطريقة محسوبة في أنحاء العمل الفني حتى لا تؤدى إلى تكتل ما بل تؤدى إلى اتزان وتناسب في أرجاء العمل ، وذلك بإحداث تجمعات من أقراص الشمس والنجوم حول مركز المومياء .

اهتم الفنان في العمل بتوفير ذاتية منفصلة واضحة لصورة العنصر الرئيسي ، كما اهتم بان تلتزم حالة من الوقار والاستقرار تليق و تتلاءم مع قدسية المكان التي صورت على جدرانه ، وهي ضرورة عقائدية التزم بها الفنان المصري القديم .

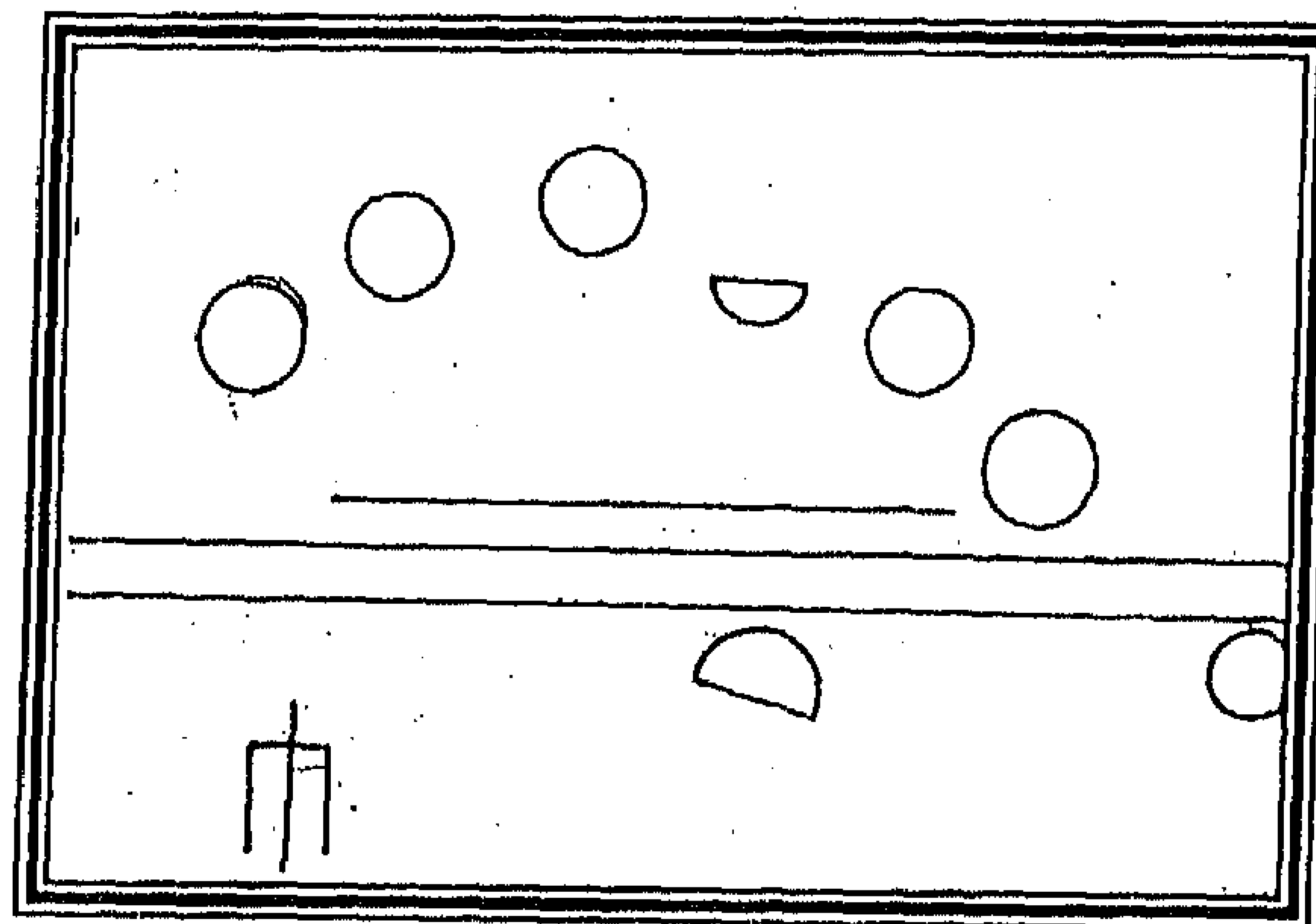
نجح الفنان في جعل عناصر العمل الفني تتآلف في ارتباط داخلي متشابك ، وإن تتضامن معا لخلق وحدة ذات قدر من الأهمية أكثر من مجرد كونها قيمة مجموع تلك العناصر مجتمعة ، وقد ساهم التكرار مع تنوع عناصره في إكساب العمل قيمة جمالية ناشئة عن الوحدة ، فالعنصر المتكرر يساهم بقدر كبير في إيضاح الفكرة المطروحة ، كما ساهم تمركز العنصر عند الوجه في كسر رتابة التكرار الآلي .



نموذج رقم (١٠)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

" يعتبر الشكل والأرضية من أهم عناصر أي عمل فني ، فالشكل يمثل المضمون الرئيسي المراد التعبير عنه ، في حين أن الأرضية تمثل الجو الملائم الذي يتناسب مع الشكل ، والذي في كنفها يبرز هذا الشكل ويأخذ معالمه ويؤدى رسالته "(١)، والفنان المصري القديم اقتصر في رسومه الحائطية على تنويع الأشكال مع ترك الأرضية بلون واحد ، وذلك لإيضاح وإبراز العمل ، فظهرت مع بعض العلامات الكتابية في تناسق و ارتباط بأجزاء العمل .

أسلوب التنفيذ :

كان اللون في بعض أعمال الفنان المصري القديم بمثابة رمز أكثر من كونه يمثل أمرا طبيعيا ، إلا أن هذا الرمز الذي يمثله اللون كان يعتمد بقوة ووضوح على حقيقة واقعية ، وقد لاحظ المصري القديم أن اللون الأحمر يمثل لون الشمس عند الشروق وعند الغروب ، و لم يكن هذا هو السبب الوحيد لهذا الارتباط القوى بين الشمس واللون الأحمر ،" فكما يرى H.kees أن اللون المميز للشمس هو اللون الأحمر كلون تكمن فيه قوتها ويرمز لانتصارها على الثعبان " ابوفيس " ، وبناء على ذلك يكون القتل و الدم نتيجة طبيعية مرتبطة بذلك الصراع ، فعندما وصفت " متون الأهرام " شروق الشمس فقد ربطت هذا الأمر باللون الأحمر " (٢) .

جاءت ألوان العمل لتجسد معاني الهدوء والسكون التي تمر بها المومياء الراقدة ، ومصدر هذا الهدوء يكمن في لون الأرضية الفاتح حتى لون الشريط العرضي بالعمل جاء كدرجة من درجات البني الفاتح لتكتمل دائرة ملائمة الألوان للجو المراد للعمل ، كما أن قلة الكتابات و العناصر بالعمل أعطت مساحة كبيرة لإبراز الفكرة الرئيسية للعمل ، والتي ساهم في إيضاحها أكثر لون أقراص الشمس الحمراء المتمركزة حول المومياء و بخاصة الوجه لتعبر عن فكرة استيقاظ المومياء تحت أشعتها .

التحليل الهندسي :

استعان الفنان بخط افقى لتقسيم سطح العمل إلى مستويين أفقيين شبه متساويين يعلو بينهما الآخر يفصل بينهما شريط ملون يمثل خط ارتكاز العنصر الآدمية، احتل المستوى الأول مساحة اكبر ليصور به معظم عناصر العمل و التي مثلت حدث العمل .

---

(١) محمود البسيونى : مرجع سابق - ص ٤٦ .

(٢) تامر أحمد فؤاد الرشيدى : مرجع سابق - ص ١٠٠ - ٢٨٣ .

راعى الفنان تحقيق توزيع المساحات بحيث يحدث إيقاع في العمل الفني ، وأن يتم هذا التوزيع بحيث تتحقق الوحدة مع التنوع ، كما عمد الفنان إلى استخدام شكل الدائرة والتي من دورها إثارة شعور بالحركة الدائمة ، وقد دعم تكرارها حول العنصر الآدميمن قوة وسيادة الموضوع .

نموذج رقم (١١)

المأخوذ عن : شكل (١٨٠) ص (٢٢٧)
أسلوب التنفيذ : تصوير جداري ملون
تاريخ العمل : عصر الرعامسة – الأسرة العشرون
مصدر العمل : مقبرة " رمسيس السادس "
المرجع : اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٢١ .
عناصر العمل : يتكون العمل من عناصر آدمية وحيوانية وكتابية .

التحليل الفني :

يمثل العمل جزءا من الساعة الخامسة من " كتاب البوابات " ، ويبدو بالعمل " أوزير " منتصب القضيب متحدا مع طائره " البا " ، و المشهد يمثل مرحلة إحياء " أوزير " واستعادته لذكورته تمهيدا لإنجاب " حور " .

يوضح العمل ميل الفنان المصري إلى التحرر بعض الشيء من قانون التصوير المصري القديم ، ويتضح ذلك من خلال تصويره للعنصر الآدمي بالعمل بخلاف ما عهدناه من الوضعة الأمامية للجسد ، فقد صور " أوزير " بوضعية جانبية سليمة ، كما صور انحناءة العنصر الآدمي الآخر بأعلى العمل بشكل سليم - وأن غالى الفنان في رسمه للظهر- مما يوحي بعلمه بقواعد المنظور ، كما يدلل العمل على معرفة الفنان الوثيقة بعلم التشريح ، ويظهر ذلك في رسمه لقسمات الجسد من الصدر والأرداف .

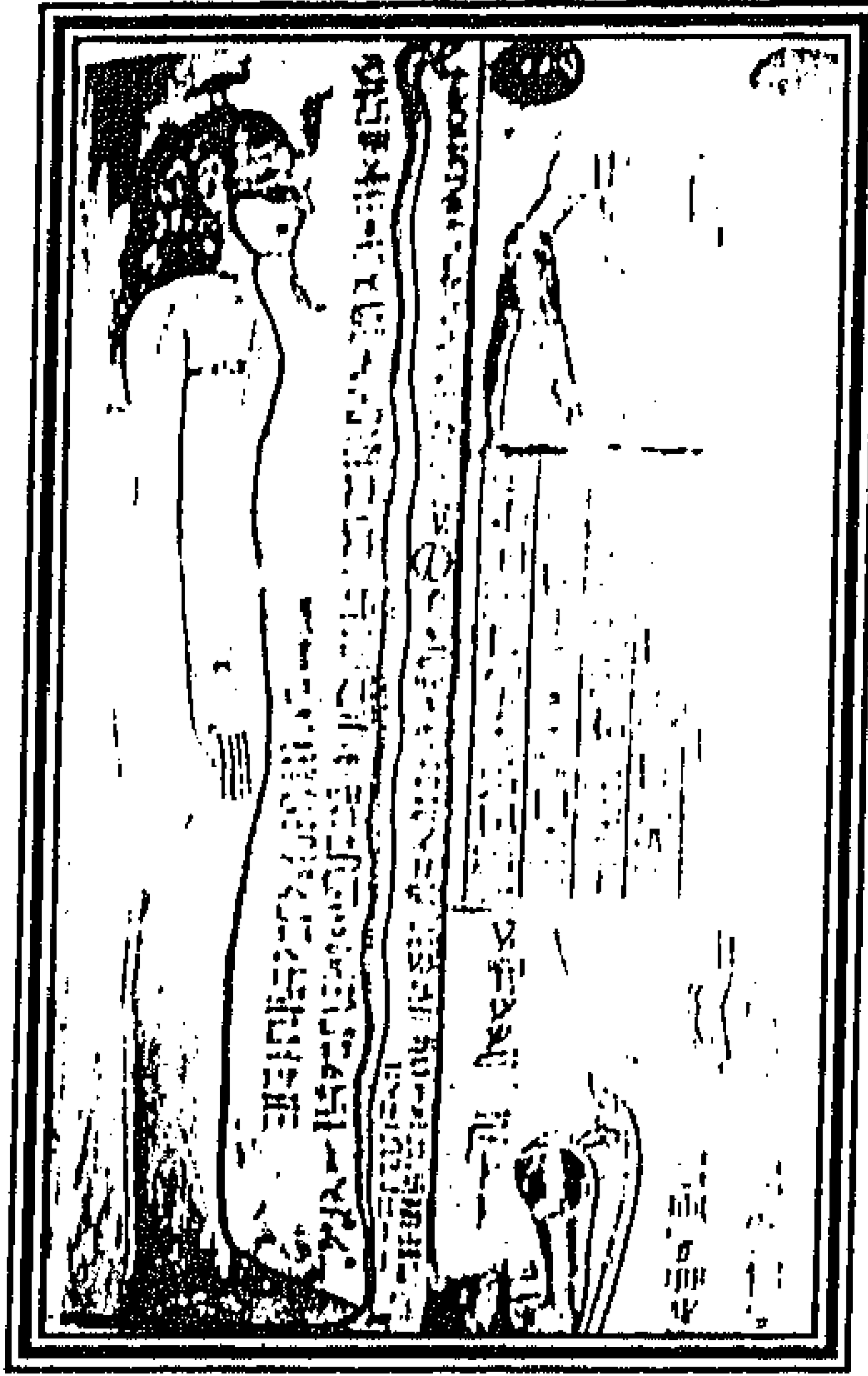
وقد تحقق عنصر السيادة بالعمل من خلال سيادة العنصر الآدمي متمثلا في الإله " أوزير " ليجذب الانتباه في العمل ، وبالرغم من الشدة والصلابة التي امتاز بها العنصر الآدمي بالعمل ، إلا أن الفنان قد حاول تهدئتها بواسطة الأشكال الدائرية والخطوط المنحنية .

يرجع ثراء العمل لتنوع العناصر الفنية المستخدمة ، حيث استخدمت العناصر الآدمية والكتابية والعناصر الحيوانية بتنويعات مختلفة ، مما يتحقق معه التنوع مع الوحدة العضوية " فالأصل في الوحدة إنها انبثاق لمجموعة من العوامل في سياق منظم متآلف " [(١)] .

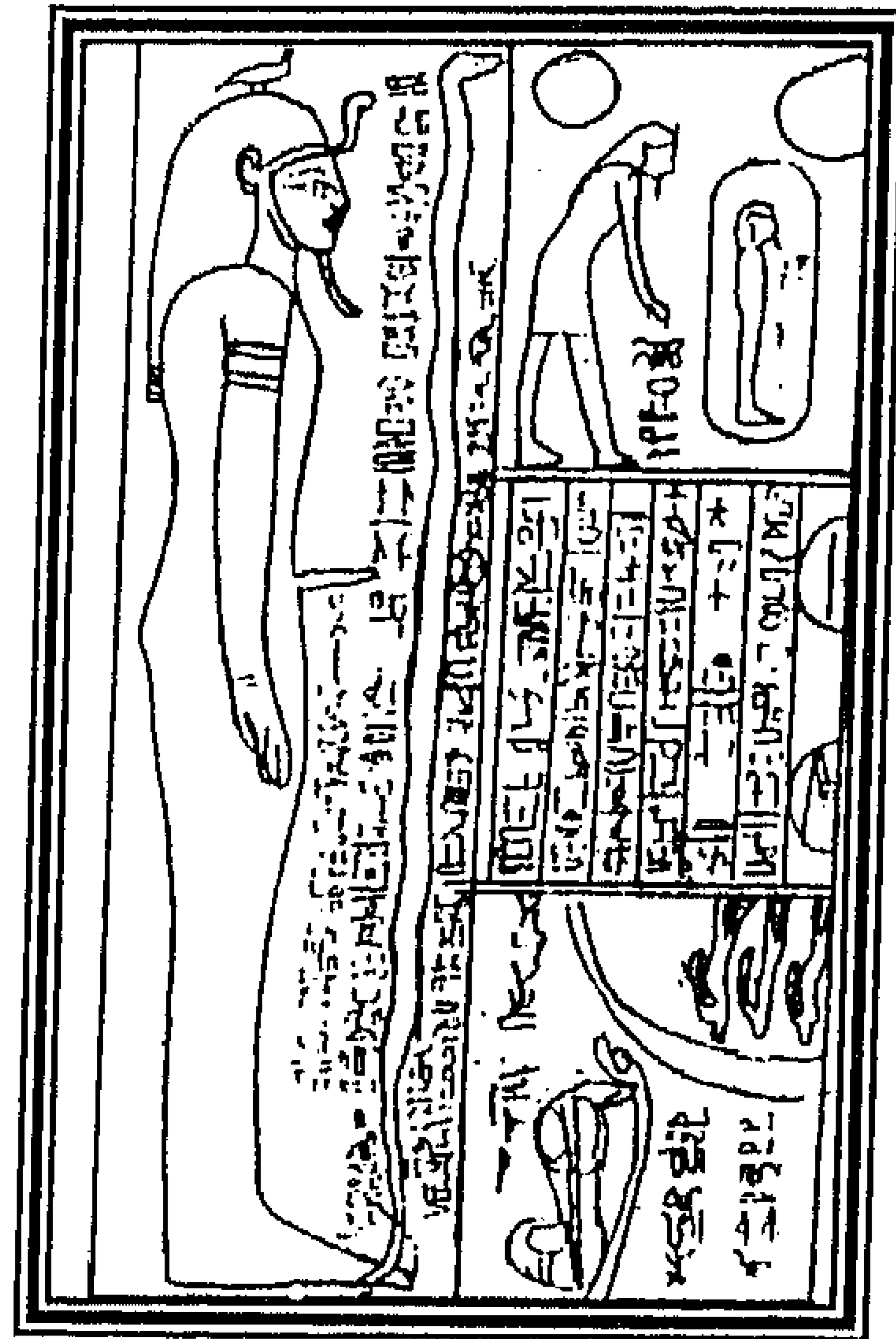
كما راعى الفنان في هذا العمل للعلاقة بين الجزء و الجزء ، وعلاقة الجزء بالكل ، الأمر الذي يخلق وحدة بالتصميم ، ويقصد بالأجزاء الأشكال والألوان و الخطوط والقيم السطحية ، ونعنى بعلاقة الجزء بالجزء الأسلوب الذي يتآلف فيه جزء من التصميم بالآخر ، لخلق إحساس بالصلة المستمرة بين هذة

---

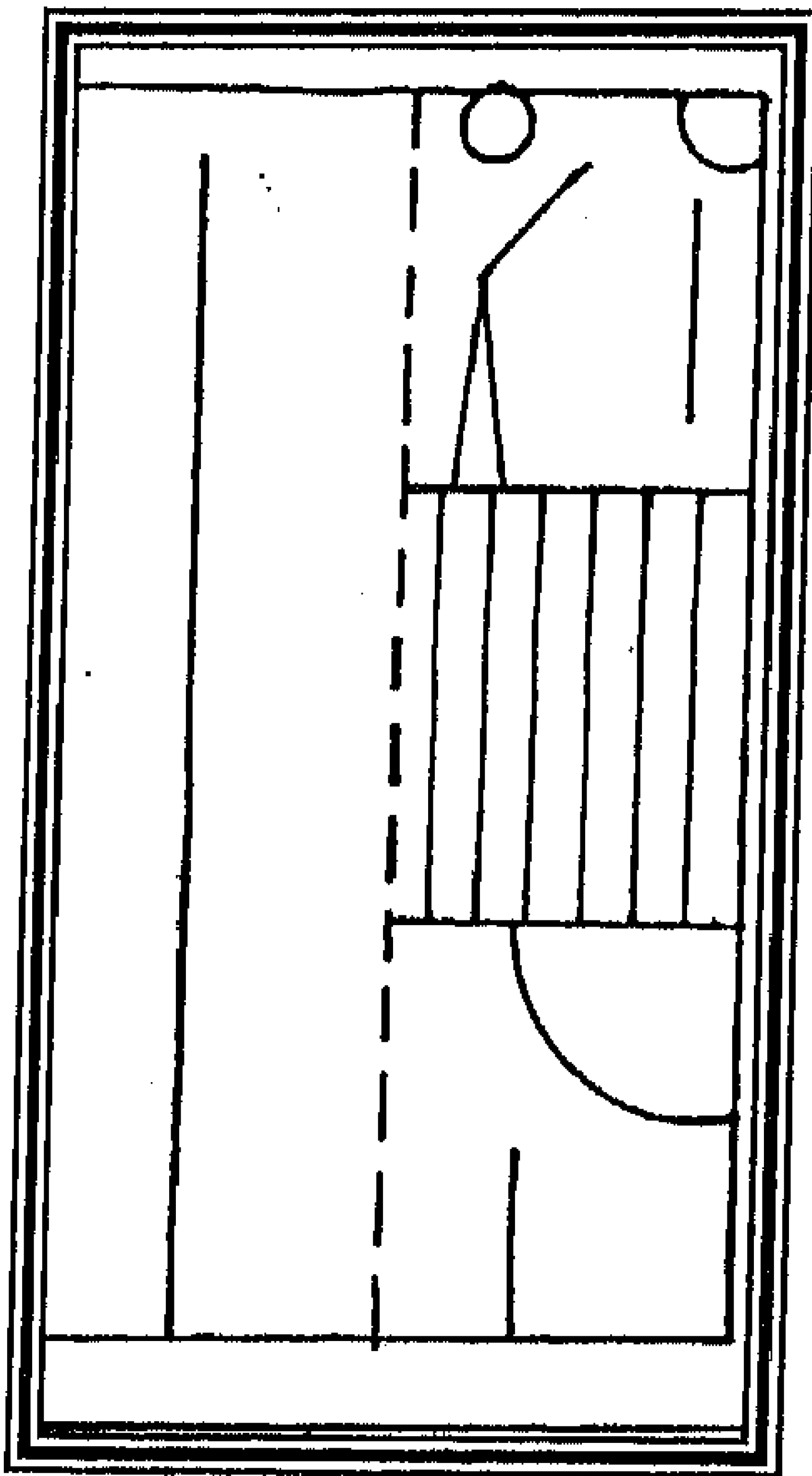
(١) محمود البسيوني :مرجع سابق - ص ١٨ .



نموذج رقم (١١)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

الأجزاء ، بالرغم من أنها قد تكون مختلفة فيما بينها ، أما علاقة الجزء بالكل فهي " الأسلوب الذي يصل بين الجزء على حدة و الشكل العام ، فلا قيمة للعلاقات المتناسقة بين أجزاء التصميم بعضها البعض الآخر إذا لم تتوافق هذة الأجزاء مع المساحة الكلية " (١) .

وقد لجا الفنان إلى ملء الفراغات بين العنصر الآدمي الأبرز بالعمل عن طريق اللجوء إلى استخدام الكتابات الهيروغليفية ، وقد أدى هذا إلى بعض الاتزان بين قسمي العمل ، كما أدى إلى تآلف واتساق عناصر العمل .

" كل عمل فني لابد وأن يعتمد على تحقيق التنوع والتغير الإيقاعي ، بحيث لا يفقد العمل وحدته ، أي يقوم هذا التنوع على نوع من التنظيم للحفاظ على الوحدة " (٢) ، و لهذا فقد عمد الفنان إلى تكرار الشرائط الكتابية في الجزء الأيمن من العمل ، وقد صاحب تلك التكرارات تنويع في الشكل كان مؤداه ما يشبه الإيقاع في الموسيقى ، كما أدى إلى نغم جديد على نفس النمط .

أسلوب التنفيذ :

إن اللون هو احد الوسائل التعبيرية التي يستخدمها الفنان للتعبير عن أفكاره ، و في حالة الفنان المصري القديم يستخدمها كذلك للتعبير عن معتقداته و عن الكثير من المفاهيم الرمزية المرتبطة ببعض الأفكار الدينية التي كانت ذات صلة وثيقة بطبيعة المعبودات و الكائنات الحية و القوى الطبيعية ، فقد تلون العنصر بالكامل باللون الأصفر تعبيرا عن ألوهية الإله " أوزير " و كناية عن كون أجساد الأرباب من الذهب ، كما انه من ناحية أخرى لا يتعارض ذلك مع تلوين الرجال باللون البني المحمر ، " فقد يكون اللون الأصفر المستخدم في تلوين هيئات الرجال يرمز إلى الذهب ، الأمر الذي يمنح أصحاب تلك الهيئات الخلود و الحياة الأبدية في العالم الآخر ، و ذلك لاكتسابهم السمات الرمزية للذهب ، و بالتالي صارت أجسادهم مشابهة لأجساد الأرباب التي كانت من الذهب الخالص " (٣)، و نظرا لان العنصر الأدمى هو الإله " أوزير " فكونه ملون باللون الأصفر هو أمر مفهوم لان جسد الأرباب كما ذكر من الذهب كتعبير عن الألوهية .

وقد استطاع الفنان في أن يحافظ على اتزان العمل رغم سيادة العنصر الأدمى المتمثل في الإله " أوزير " و كما تحققت السيادة من خلال الحجم وصدارة العنصر فتحققت كذلك من خلال اللون ، أما الاتزان اللوني فقد تحقق عن طريق ترديد اللون السائد في أجزاء أخرى رغم أن ذلك لم يقلل من انجذاب الرائي لـ " أوزير " ولعل هذا هو ما قصده الفنان ، كذلك عن طريق كثافة

---

(١) أحمد رفيق على : " التصميم اسسه و مقوماته الجمالية و التعبيرية "- مطبعة مودرن سنتر - طبعة اولى- القاهرة - ١٩٩٨م - ص ٢٨ .

(٢) رانيا السيد العربى : مرجع سابق - ص ٢٢٤ .

(٣) تامر أحمد فؤاد الرشيدى : مرجع سابق - ص٢٨٦ .

الكتابات في أجزاء مقابلة على المحور الراسي للعمل ، والتي تلونت أكثرها باللون السائد بالعمل .

وكما نجح الفنان في تصوير العمل من منطلق منظوري سليم ، فقد نجح كذلك في اختيار ألوان طبيعية بعيدة عن المبالغة أو التحريف لتضفى على عناصر العمل مزيدا من الواقعية والطبيعية ، كما جاءت الألوان لتخلق نوعا من التالف والوحدة بالعمل مصدرها تناسق و توافق الألوان معا .

التحليل الهندسي

قسم الفنان المساحة الكلية للتصميم وهي مستطيلة الشكل إلى جزئيين متساويين و ذلك عن طريق خط محوري راسي في منتصف العمل ، الذي بدوره قسم سطح العمل إلى مستويين راسيين متساويين ، كما قسم احدهما بواسطة خطين أفقيين إلى ثلاث مستويات أفقية متساوية ، بينما توازت الخطوط في المستوى الآخر لتمثل انهر متوازية راسيا .

وقد شغلت الكتابات في هذا العمل مجموعة من الأشرطة الراسية على جانبي محور العمل ، وإن اختلفت في هيئتها و كثافتها في الجانب الأيسر عن الجانب الأيمن ، إلا أن التكرار أدى إلى خلق ترابط بين وحدة التصميم ككل .

أما بداخل العمل فقد استخدم الفنان الخطوط الراسية كفواصل بين الشرائط الكتابية ، والتي خلقت قدر من الاتزان بينها وبين الخطوط الراسية الرئيسية في العمل .

نموذج رقم (١٢)

المأخوذ عن : شكل (٢٠٠) ص (٢٣٣)
أسلوب التنفيذ : تصوير جداري ملون
تاريخ العمل : عصر الرعامسة – الأسرة العشرون
مصدر العمل : مقبرة " رمسيس السادس "
المرجع : اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٠٣.
عناصر العمل : يتكون العمل من عناصر آدمية وحيوانية وكتابية ، وعناصر هندسية وزخرفية وأخرى عضوية .

التحليل الفني :

يمثل العمل جزء من " كتاب النهار " ، والمشهد يمثل مقتل الحية " أبو فيس " وهي تسعى خلف مركب الشمس .

تعتبر الوحدة من المتطلبات الرئيسية لأي عمل فني بل وتعتبر من أهم المبادىء لإنجاحه ، ويعنى مبدأ الوحدة في العمل الفني أن ترتبط أجزاؤه فيما بينها لتكون كلا واحدا ، فمهما بلغت دقة الأجزاء في حد ذاتها ، و قد نجح الفنان في هذا العمل بتحقيق الوحدة بين أجزاء التصميم عن طريق العلاقة بين الجزء والكل " وهي العلاقة التي تصل بين كل جزء على حدة و الشكل العام " [١] ويظهر ذلك من خلال أوضاع العناصر والأشكال المستخدمة التي تمت صياغتها بحيث تتردد وترتبط بالعمل .

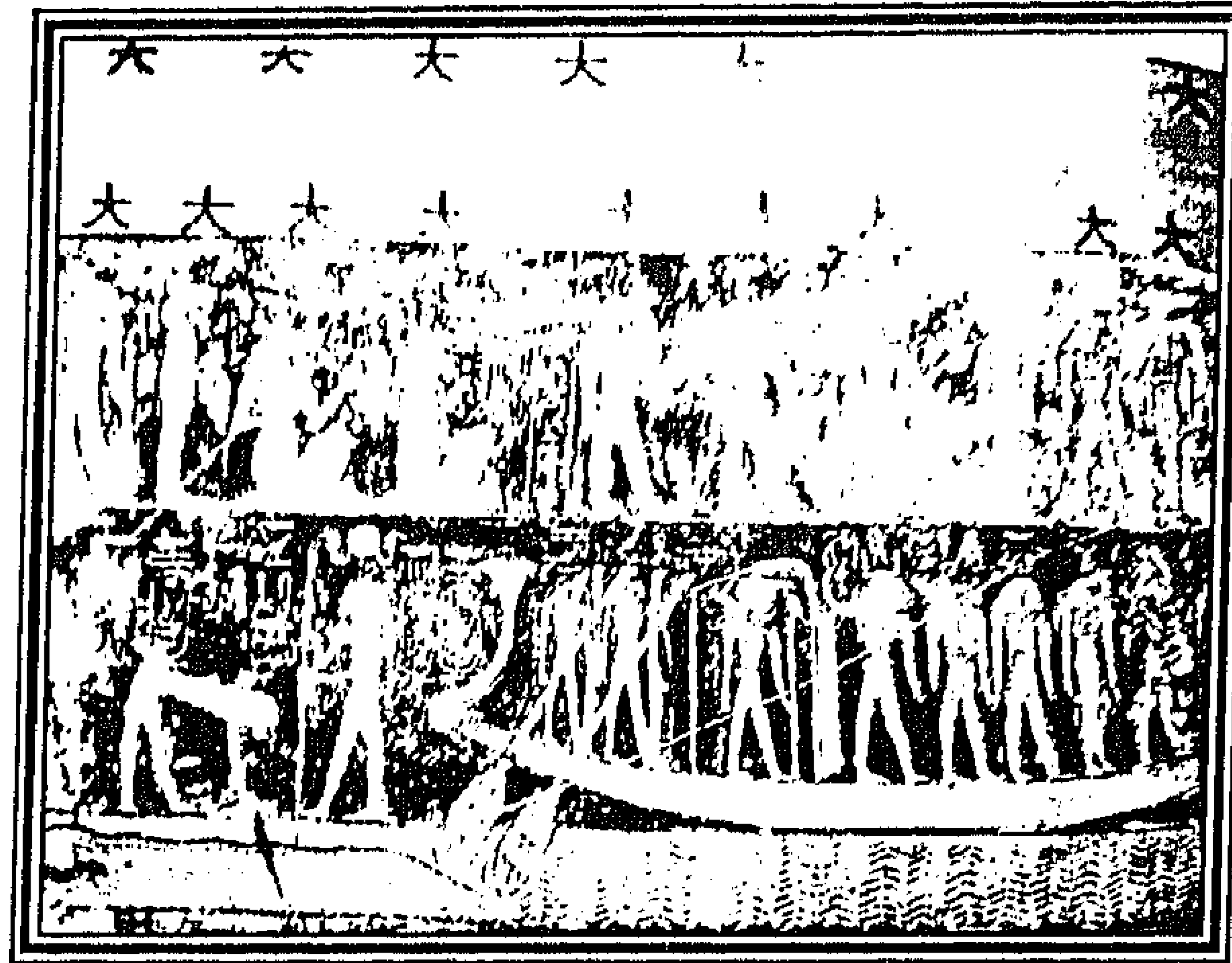
وقد أسهم في تحقيق وحدة العمل وجود تآلف بين كل جزء من التصميم بالآخر ، وذلك حين عمد الفنان إلى ملىء الفراغات باستخدام بعض العناصر الكتابية كعناصر مساعدة ، كذلك زيادة كثافتها في الفراغ الناتج عن الانحناء للذبح ، الأمر الذي أدى إلى اتزان هذا الجزء مع باقي أجزاء العمل .

لجا الفنان إلى تكرار العنصر الآدمي مع اتحاد اتجاه النظر ، بخلاف حدث ذبح الحية " أبو فيس " ، مع تنوع في حركاتهم ، وهكذا ترابطت عناصر الشكل من خلال التكرار المتنوع ، ومن خلال ترديد العنصر الآدمي ى أكثر من مرة ، الأمر الذي أدى إلى اتزان العمل ، كما تحقق الاتزان في العمل من تناسب كل عنصر زخرفي و المساحة إلى يشغلها ، وارتباطه بالتصميم الاساسى .

ومما يدعم و يقوى الإحساس بالحركة بالعمل ، تنوع وضع العنصر الآدمي ما بين وضع جانبي و آخر أمامي ، وتنوع اتجاهات حركة الأشكال الآدمية ما بين وضع الوقوف ووضع الجلوس ووضع الانحناء ، وحركات الأيدي

---

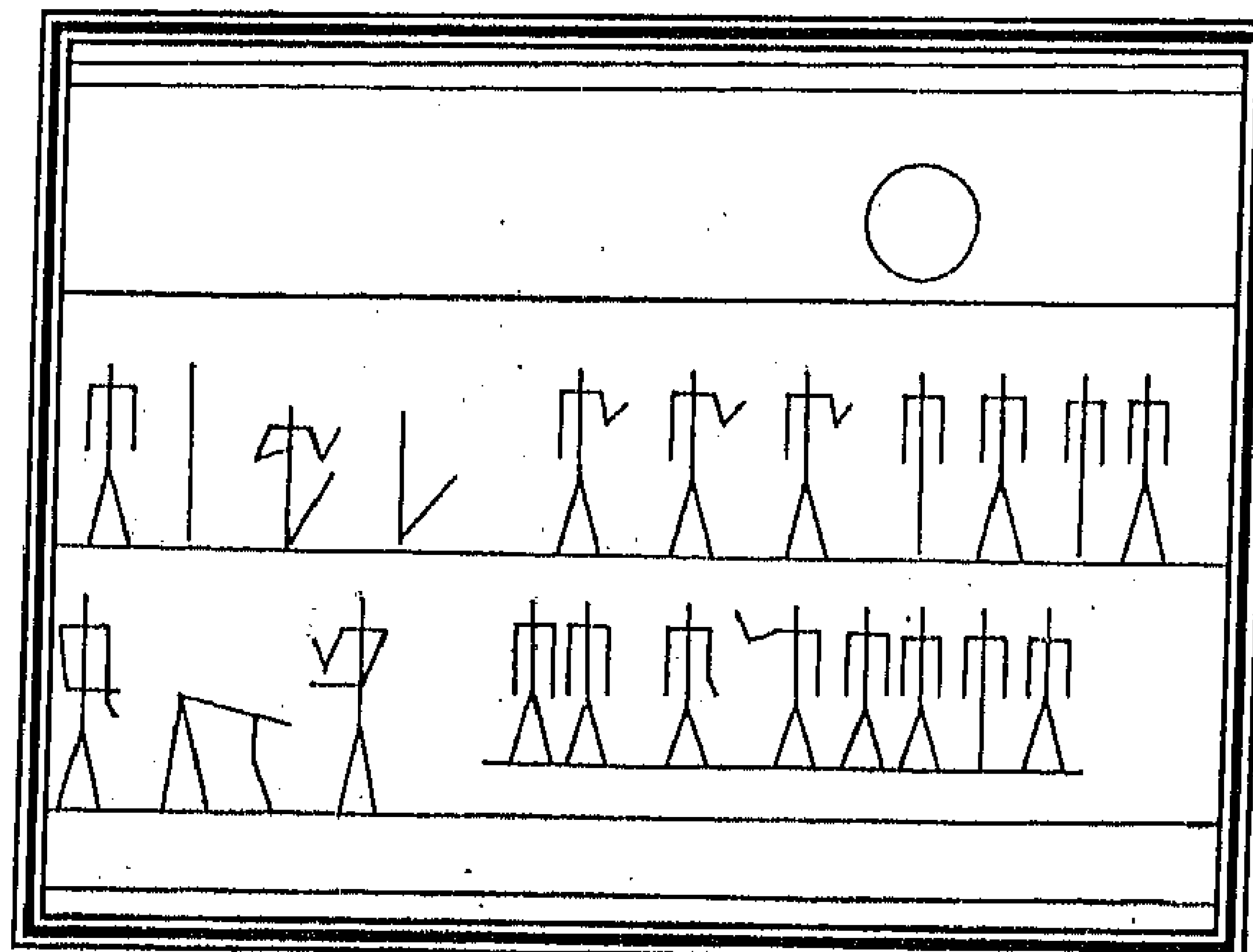
(١) أحمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق - ص ٧٧ .



نموذج رقم (١٢)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

التي تنوعت كذلك ، ما بين حمل بعض الأواني أو الرماح ، وما بين الإمساك بالسكين لذبح الحية .

وقد دعم هذا الإحساس بالحركة والحيوية بالعمل الخطوط المنكسرة التي رمز بها الفنان للمياة ، والتي خلق إحساسا بالحركة والاستمرارية .

أسلوب التنفيذ :

مما لاشك فيه أن اللون يحوى قوى كامنة تحدث ظواهر بصرية متنوعة في القيمة الفنية والجمالية تقوم بدورها في إثراء العمل الفني [١]، وفي هذا العمل عمد الفنان إلى التنويع اللوني من خلال تقسيم العمل إلى عدة أجزاء أفقية احتل الجزء العلوي والسفلى منها اللون الفاتح بينما احتل اللون الغامق الأجزاء الأخرى ، وذلك خلق نوعا من التنوع والتبادل اللوني بين الفاتح والغامق ، فخلق بدوره ترابطا ما بين أرجاء العمل .

كما اعتمد الفنان على توزيع ألوانه في مساحات لونية عريضة ، أكسبت العمل ثقلا ممزوجا باتزان بين لونى العمل الأساسيين الغامق والفاتح ، كما تميزت الألوان بقدر كبير من الواقعية مصدرها محاولة الفنان لمحاكاة الطبيعة في اختيار الألوان ويظهر ذلك من تلوين المياة باللون الأزرق وتلوين الشمس باللون الأحمر .

التحليل الهندسي :

لا شك أن الفن المصري القديم هو الملهم الأول لكافة فنون العالم قديمها وحديثها ، وهو قدوة في كيفية استخدام الخط في الفن بشكل راق وبارع ، فالخط في الفن المصري القديم يتشكل حسب الموضوع والشخصية ففيه تعبير ورقة متناهية و انسيابية و نعومة تدهش العقول و تصل إلى الوجدان بباسطتها [٢] . وقد قام الفنان بتقسيم سطح العمل بواسطة الخطوط الأفقية إلى عدة مستويات أفقية متساوية .

وقد كان من شان استخدام الفنان للخطوط الأفقية الفاصلة بين المستويات ، بالإضافة إلى النجوم بالعمل كعنصر زخرفي اتخذت مسارا أفقيا ، ساهم في أن نتج نوع من التكرار الذي أدى بدورة لخلق نوع من الإيقاع والتوازن بين أجزاء التصميم .

كما أدى لجوء الفنان لعنصر الدائرة ليعطى إحساسا بالحركة الدائمة ، وقد ساهمت كذلك الخطوط المائلة المتمثلة في حركات الأيدي ، إضافة إلى الخطوط المنكسرة الرامزة للمياة في الإحساس المستمر بالحركة في كافة أنحاء العمل .

---

[١] شكري عبد الحميد : " العملية الإبداعية فن التصوير " - سلسلة كتب المعرفة - العدد ١٠٩ - الكويت - يناير ١٩٨٧ م - ص ٢٧ .

[٢] احمد رفيق على : مرجع سابق - ص ٣ .

وقد كان من جراء هذا التنوع و الاختلاف في العناصر الهندسية ، وقيم الخطوط إكساب العمل جمالية خاصة وإيجاد نوع من الوحدة والتناغم بين عناصر العمل .

نموذج رقم (١٣)

المأخوذ عن : شكل (٢٠٥) ص (٢٣٤)
أسلوب التنفيذ : تصوير جداري ملون
تاريخ العمل : عصر الرعامسة ــ الأسرة التاسعة عشرة
مصدر العمل : مقبرة " سيتى الأول "
المرجع : اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ١٣٩.
عناصر العمل : مجموعة متنوعة من العناصر الآدمية والحيوانية والكتابية والهندسية .

التحليل الفني :

يمثل العمل تصدى الإله " أتوم " للثعبان " أبوفيس " ليدرأ بشره عن الإله " رع " ، والعمل يمثل بداية الساعة الثالثة من " كتاب البوابات " .

التكوين هو الذي يحقق مضمون العمل وهو الذي يحقق في النهاية المعنى المراد إيصاله للمتلقي ،" فكلما كان التكوين مترابطا كلما نضجت العلاقات بين العناصر وتحققت قيمة كبيرة لهذة العناصر ، والتكوين الجيد شرط أساسي لتحقيق الوحدة أو الترابط " (١) ، وقد استطاع الفنان في تحقيق الوحدة بين عناصر العمل ، فالعنصر الواحد يستمد قيمته من علاقته بالمجال المتواجد فيه .

تحققت الوحدة كذلك من مراعاة الفنان لعلاقة الجزء بالكل ، وهي العلاقة الأبدية لتحقيق الوحدة بالعمل الفتى ، فهي جسر التواصل بين كل جزء من العمل على حده، فقطع أوصال العلاقات بين أجزاء التصميم بعضها البعض ، يؤدى بالعمل إلى طريق غير متماسك وغير مترابط .

اهتم الفنان بتناسب عناصر العمل مع المساحة الكلية للعمل ، فتناسب كل جزء و المساحة التقى يشغلها ، مع ترابط كافة العناصر مع التصميم ، بحيث ترتبط و تتردد الأشكال والخطوط مع بعضها البعض ، كما حاول كسر حدة ورتابة الخطوط الحادة بأخرى مرنة و لينة تمثلت فى حركة الثعبان " أبوفيس " المحتل لجزء غير قليل بالعمل ، فأراد الإشارة إليه بنوع من التركيز ، لأنه محور حدث هام بالعمل بل برحلة رب الشمس نفسها .

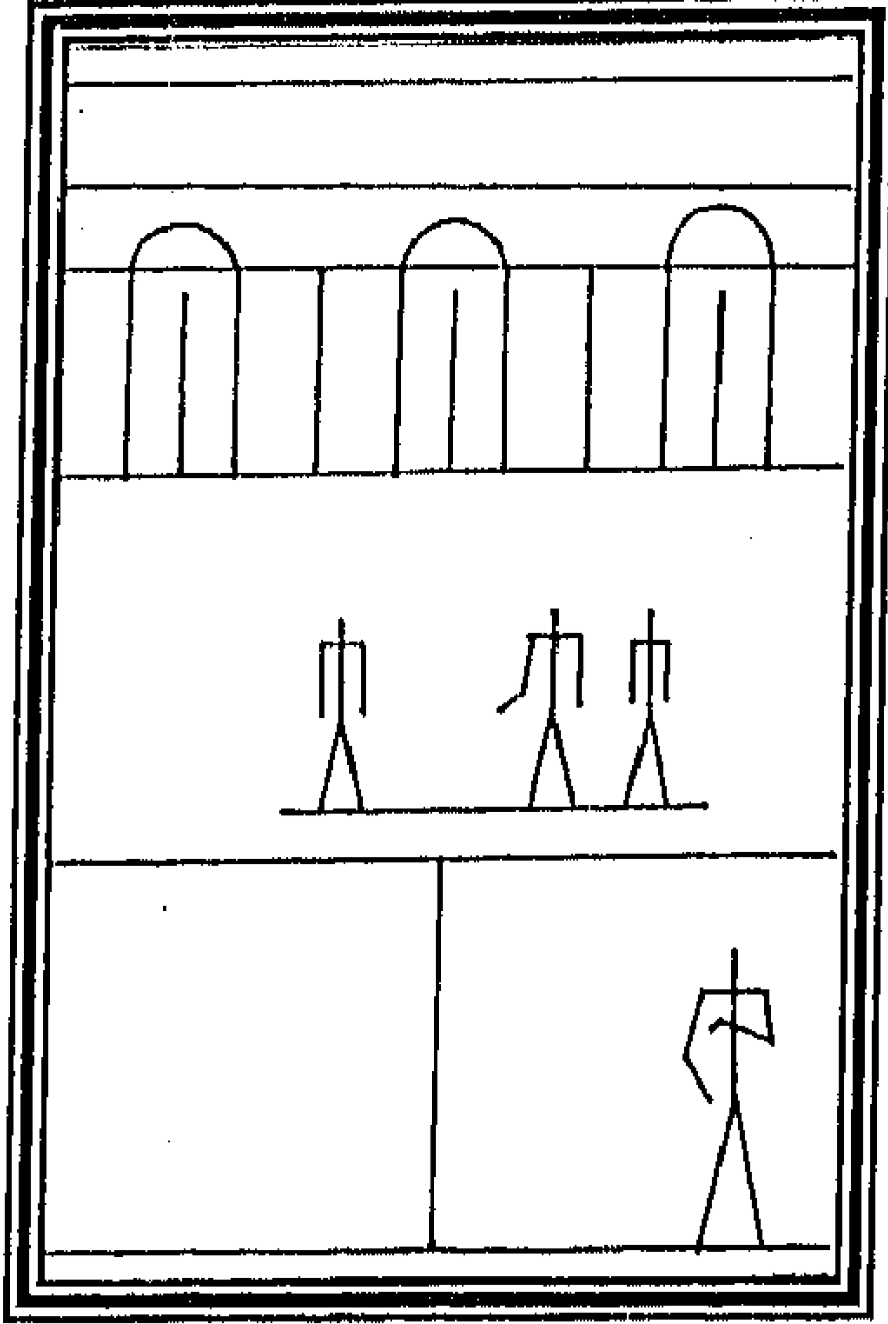
ينشا من التكرار علاقات جديدة لأشكال جديدة ، فتخلق إيقاعا من تلاقيها و تقابلها و تشكلها ، فعمد الفنان إلى التكرار في العمل حيث تكررت عناصر المومياوات ، كما تكرر الحيز التي تحتله ، كما تكررت صفوف الكتابات الهيروغليفية أعلى كل مستوى من العمل ، مما زاد من ترابط أجزاء العمل ، فأصبح كيانا مترابطا واحدا .

---

(١) أحمد شحاتة ــ عبد العزيز جودة : " قراءات في التذوق و تاريخ الفن " ــ القاهرة - ١٩٩٥ م - ص ٦٣ .



نموذج رقم (١٣)



التحليل الهندسي



التحليل الفني

أسلوب التنفيذ :

لجأ الفنان المصري في تصوير هذا العمل الي استخدام الألوان بطريقة تبرز موضوع و شخوص المشهد ، فقد عمد إلى اختيار الأرضية بلون فاتح هو الأصفر ، ثم ابرز شخوصه باللون البني ليحدث نوعا من التباين والتضاد بين الأرضية الفاتحة والأشكال البنية ، كما خلق استخدامه للون الأبيض على الأرضية الفاتحة نوعا من الألفة والانسجام بالعمل .

ويلاحظ بالعمل محاولة الفنان محاكاة الطبيعة عند استخدامه للألوان و قد تمثل ذلك في اللون البني المحمر المميز للرجال كما سبق أن ذكرنا ، كما اعتمد على استخدام اللون كنوع من الرمز حين جاءت المومياوات بأعلى العمل باللون الأسود وسط التوابيت المغلقة لتعبر عن عدم استيقاظها بعد من الموت على يد الـه الشمس .

استعان الفنان في هذا العمل بمجموعة متنوعة من الألوان ، كما قام بتوزيعها بشكل أدى إلى إثراء العمل الفني ، حيث استخدم اللون البني المحمر واللون الأزرق واللون الأسود ، واللون البيج كأرضية للعمل ، كما عمد إلى استخدام اللون الأبيض في بعض المناطق لإضفاء بعض الإضاءة على العمل خاصة بالجزء العلوي والتي تمركز به توزيع اللون الأبيض إضافة إلي إيضاح وإبراز المومياوات عن طريق التضاد بين اللونين الأبيض والأسود ، الأمر الذي أدى إلى جذب نظر المشاهد إليها .

التحليل الهندسي :

" يعتمد أي تصميم على مجموعة من الأشكال الهندسية كأساس للتكوينات المختلفة و الأشكال المتنوعة للتصميم " (١) لذلك قام الفنان بتقسيم سطح العمل المراد تصميمه بواسطة الخطوط إلى ثلاث مستويات أفقية متقاربة التساوي .

كما استعان بملء الفراغات البينية بالعمل بواسطة الكتابات الهيروغليفية ، مما اكسب العمل وحدة نشأت بوجود علاقة تربط بين أجزاء التصميم أساسها تلك الكتابات ، وتقارب عناصر العمل ، كما قوى علاقة الجزء بالجزء الذي من شانه ترابط ووحدة العمل الفني .

كما استعان الفنان بعنصر التكرار في العمل ، حيث تكررت الخطوط الأفقية والراسية في كثافة ، إضافة إلى الخطوط المنحنية مع أنصاف الدائرة في ترديد متوازن ، تلك الخطوط التي وجهت نظر المشاهد ليطوف بأرجاء العمل ليستشعر ما بداخل العمل من حركة لطيفة ورصينة ، كما أن تنوع استخدام الخطوط أثرى العمل بشكل واضح .

---

(١) محمد عبد المنعم زكى : " الفن و التصميم "- القاهرة - ١٩٩٠ م - ص ٥٣ .

وقد حقق تكرار الخطوط والعناصر نوعا من الإيقاع بين جنبات العمل ، كما حرص الفنان في هذا العمل على شغل الفراغات البينية التي نتجت من تجاور الأشكال الادمية بمجموعة من الكتابات الهيروغليفية التي اتخذت شكل أشرطة أفقية .

نموذج رقم (١٤)

المأخوذ عن : شكل (٢٠٩) ص (٢٣٥)
أسلوب التنفيذ : نقش بارز على الحجر الجيري
تاريخ العمل : عصر الرعامسة – الأسرة التاسعة عشرة
مصدر العمل : مقبرة " سيتى الأول "
المرجع : اريك هور نونج : مرجع سابق- ص ٣٠٥ .
عناصر العمل : يتكون العمل من مجموعة من العناصر الآدمية والحيوانية والكتابية.

التحليل الفني :

يمثل المشهد " نوت " البقرة السماوية يدعمها الاله " شو " وأرباب اخررن والنجوم في جوفها تسافر عبر جسمها .

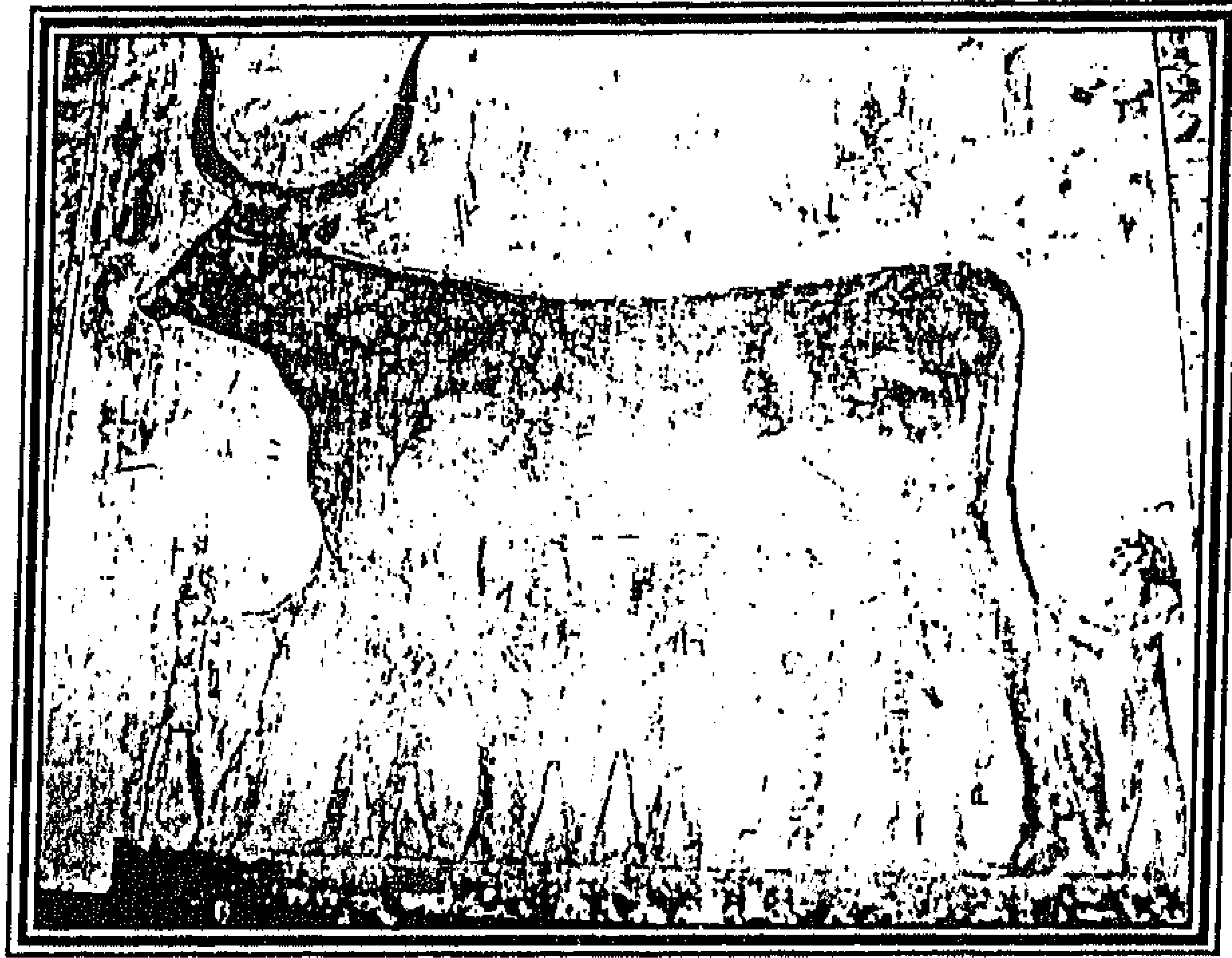
عمد الفنان إلى الالتزام بقواعد فن التصوير المصري القديم ، بحيث تراصت الأشكال متجاورة لا متراكبة ، حتى لا تختفي أجزاء خلف أجزاء ، كما التزم أيضا بقاعدة أخرى وهي أن الذراع و الساق البعيدة هي المتقدمة حتى لا تتقاطع مع باقي أجزاء الجسم ، كما حرص الفنان على الالتزام بالمواجهة عند تصويره للعناصر الآدمية ، واستثنى الإله على اليسار من هذا الالتزام حيث صور بوجهة جانبية سليمة ، تدل على تفهم الفنان على قواعد المنظور .

وفي الوقت الذي التزم به الفنان بالتقاليد السابق ذكرها ، إلا أن العمل لا يخلو من بعض التحرر ، فالعناصر الآدمية تميزت بشيء من المرونة رغم صلابة المظهر ، تمثلت في حركات السواعد واتجاهات الرؤية بالنسبة للوجوه التي توحدت في القدم التي يتم دعمها ، مما أضفى على العمل نوعا من التنوع ، كما أن حركات السواعد المرتفعة إلى أعلى أو المتجهة إلى الإمام دعمت من الإحساس بالحركة بالعمل .

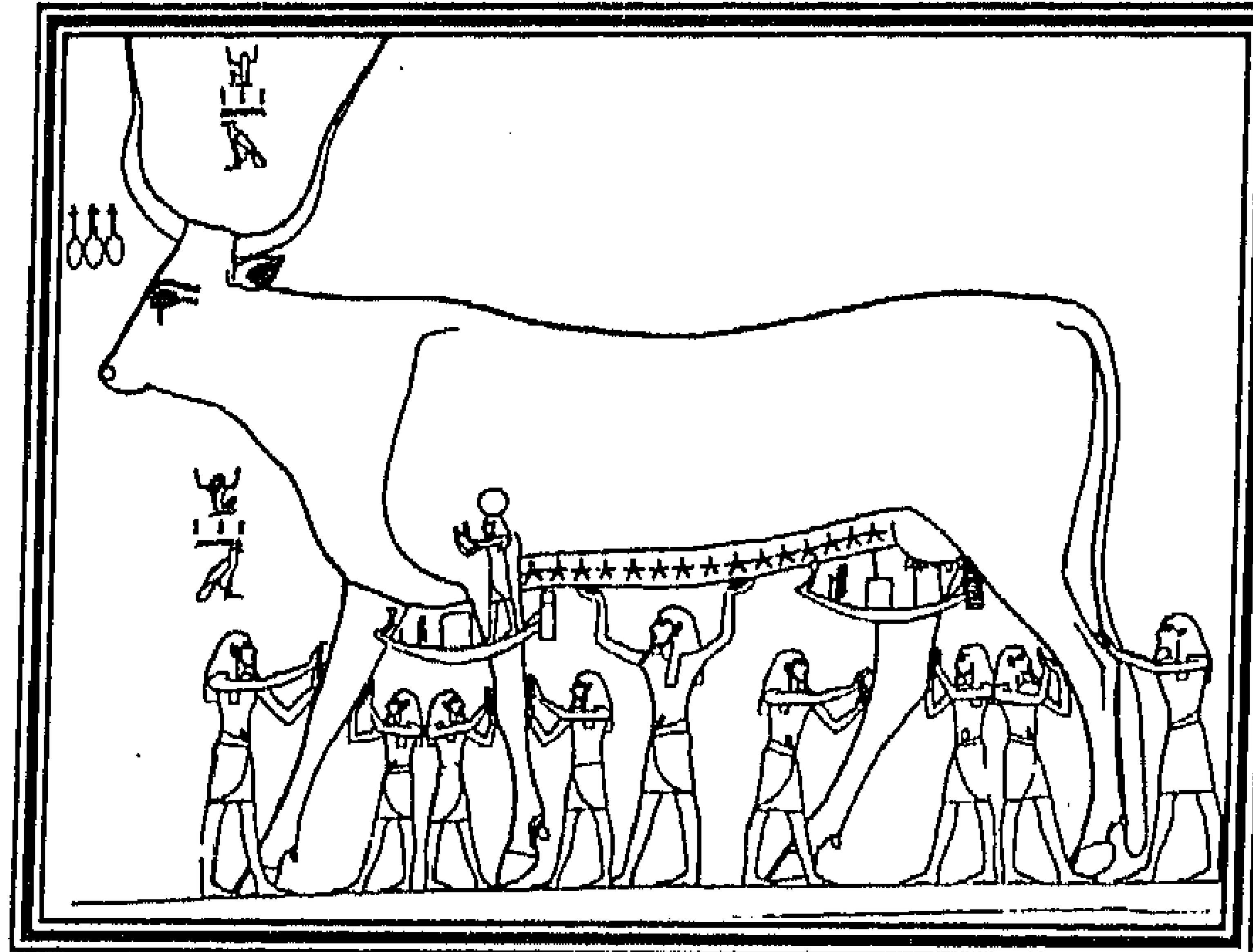
" مركز السيادة في العمل الفني مهما كانت طبيعته هو النواة التي يبنى حولها العمل ، و هناك العديد من الوسائل التي يمكن بواسطتها أن تقوى مركز السيادة " [1] منها اختلاف حجم احد العناصر عن غيرها و هو ما تمثل في البقرة السماوية ، الأمر الذي من شانه أيضا جذب نظر المشاهد إلى هذا العنصر، بحيث لا يكون المشاهد مشتت النظر بين العناصر التشكيلية الخارجية ، فأصبحت هي بؤرة النظر بالعمل .

---

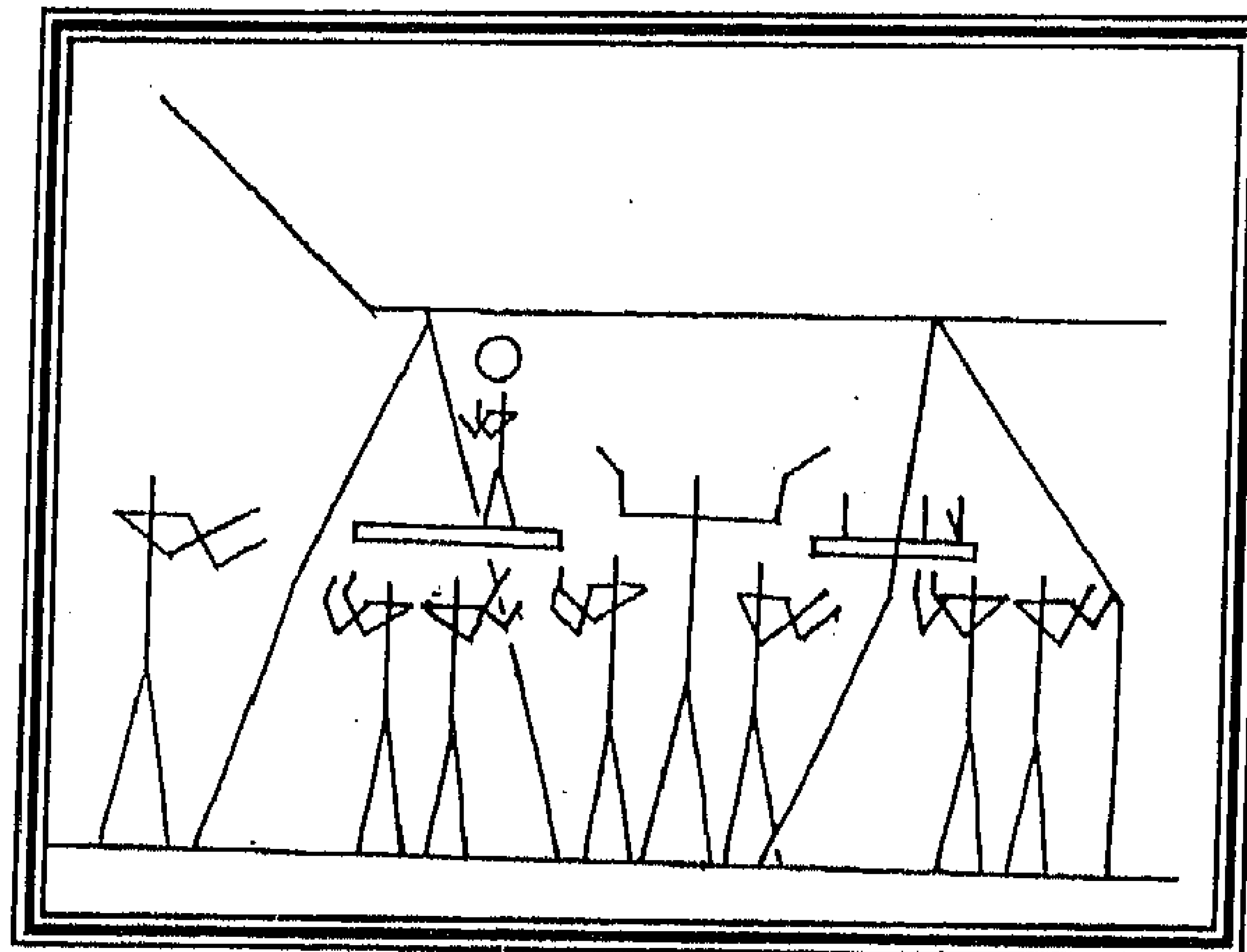
[1] إسماعيل شوقي : " التصميم عناصره و أسسه في الفن التشكيلي " – مرجع سابق – ص ١٨٩ .



نموذج رقم (١٤)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

لجا الفنان إلى التماثل الغير متماثل في الجزء الأسفل من العمل - ما بين أرجل البقرة السماوية - ، هذا التماثل الذي يعتبر ابسط طرق تحقيق الاتزان ، الذي من شانه تحقيق إيقاع في أنحاء العمل ، كما أضفى جمالا بالعمل ، لان التماثل يربط عناصر العمل برباط وثيق .

استطاع الفنان في هذا العمل أن يبدع في تنظيم و تنسيق مجموع العناصر ، وبخلاف حجم البقرة السماوية ، فقد تناسبت أحجام العناصر وأوضاعها ، رغم اختلاف الحجم بين بعض العناصر وذلك رغبة في إبرازها ، إلا أن الاختلاف مقبول وغير متفاوت ، كما أدى تكرار بعض العناصر الآدمية أدى إلى الإحساس بترابط العناصر و اتزانها " فالاتزان هو ترتيب و تواصل للعناصر التشكيلية بحيث يكمل كلا منهم الآخر أو يعوضه " [(١)] ، كما أن هذا التكرار أدى إلى الوصول إلى كيان داخلي متماسك بالعمل ، كما ساهمت بخلق إيقاع منتظم بالعمل .

أسلوب التنفيذ :

يعد هذا العمل من أعمال النحت البارز الملون قليل الارتفاع ، ولم يصمد من ألوانه إلا القليل بفعل عوامل الزمن ، لجا الفنان إلى إيجاد بعض الفروق الطفيفة في المستويات كنوع من التنوع في النقش ، ليناسب التنوع في أحجام واتجاهات عناصر العمل .

اعتمد الفنان المصري القديم على قيمة السيادة كقيمة فنية بالعمل والمتحقق في البقرة السماوية ليس فقط من خلال الحجم أو صدارة العنصر ، بل انفراد العنصر بالمساحة العليا من العمل وخلوها تقريبا من العناصر أو الكتابات الهيروغليفية إلا القليل منها ، كل هذا من شانه إبراز العنصر وجذب انتباه الرائي له ، ولكن الفنان مع ذلك حاول إحداث توازن بالعمل من خلال تنظيم العناصر الآدمية والكتابية بكثافة أسفل بطن البقرة السماوية ، وقد نجح لحد ما في ذلك رغم سيطرة البقرة السماوية بالعمل .

التحليل الهندسي :

بدا الفنان العمل بتقسيم سطحه إلى مستويات أفقية متباينة ، شمل المستوى الأخير معظم عناصر العمل الآدمية و الكتابية ، فيبدو استعانته بعدد من الخطوط الأفقية التي استخدمها كخط يقسم سطح العمل ، وخط أخر ليمثل خط وقوف للعناصر الآدمية و العنصر الحيواني بالعمل ، الأمر الذي منح بعض الاستقرار والقوة مع خلق إحساس بالصلة و الوحدة في التكوين العام .

أما الكتابات الهيروغليفية والتي تراصت بشكل رأسي فصنعت نوعا من التكامل مع الخطوط الراسية ، كما خلقت تعادلا للقوة الأفقية .

---

(١) جيروم ستولينتير : " النقد الفني " - ترجمة فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة - ١٩٨١ م - ص ٣٥٢ .

أما الكتابات الهيروغليفية والتي تراصت بشكل رأسي فصنعت نوعا من التكامل مع الخطوط الراسية ، كما خلقت تعادلا للقوة الأفقية .

نموذج رقم (٥١)

المأخوذ عن : شكل (١٩٨) ص (٢٣٢)
أسلوب التنفيذ : نقش بارز ملون
تاريخ العمل : عصر الرعامسة – الأسرة العشرون
مصدر العمل : مقبرة " رمسيس السادس "
المرجع : اريك هور نونج : مرجع سابق - ص ٣٠٤ .
عناصر العمل : مجموعة متنوعة من العناصر الآدمية و الحيوانية و الكتابية .

التحليل الفني :

يمثل العمل احد المشاهد التي تصور الحية " أبوفيس " مقيدا ، وهو حدث ذو أهمية خاصة في رحلة رب الشمس ، نظرا لخطورة " أبوفيس " على استكمال تلك الرحلة .

ويظهر بالعمل تحرر الفنان من بعض تقاليد فن التصوير المصري القديم ، حيث ظهر ثلاثة من أبناء " حورس " بوجهة جانبية سليمة ، بينما اتخذ الإله " جب " ذات الهيئة الأمامية المعتادة .

كما نجح الفنان في إظهار ما في اليد من قوة لتمسك بالحبل المقيد به " عبب " ، كما عمد إلي جعل مجموعة العناصر تبدو كوحدة مستقلة ، و قد دلل على ترابط مجموعته ، بان وجهها ناحية الإله " جب " الذي بدا و كأنه يشرف على باقي عناصر العمل .

أستطاع الفنان في هذا العمل أن يوحي في رسومه بتجدد الحركة ، حيث إن كل عناصر العمل هي في وضع حركة ، كما أن استخدام الخطوط المنحنية التي تمتد لتشير إلى اتجاه الحركة بالعمل ساعدت على إظهار تلك الحركة ، وهكذا تحققت جمالية الفن الفرعوني الذي يقدر قيمة الانتظام في تحوير الأشكال من اجل أن تستجيب للاتساق والهندسية الأولية البسيطة ، وهكذا أصبح بمقدور المتلقي بالشعور بالتوازن والتناسق في إطار التأليف العام لعناصر الصورة .

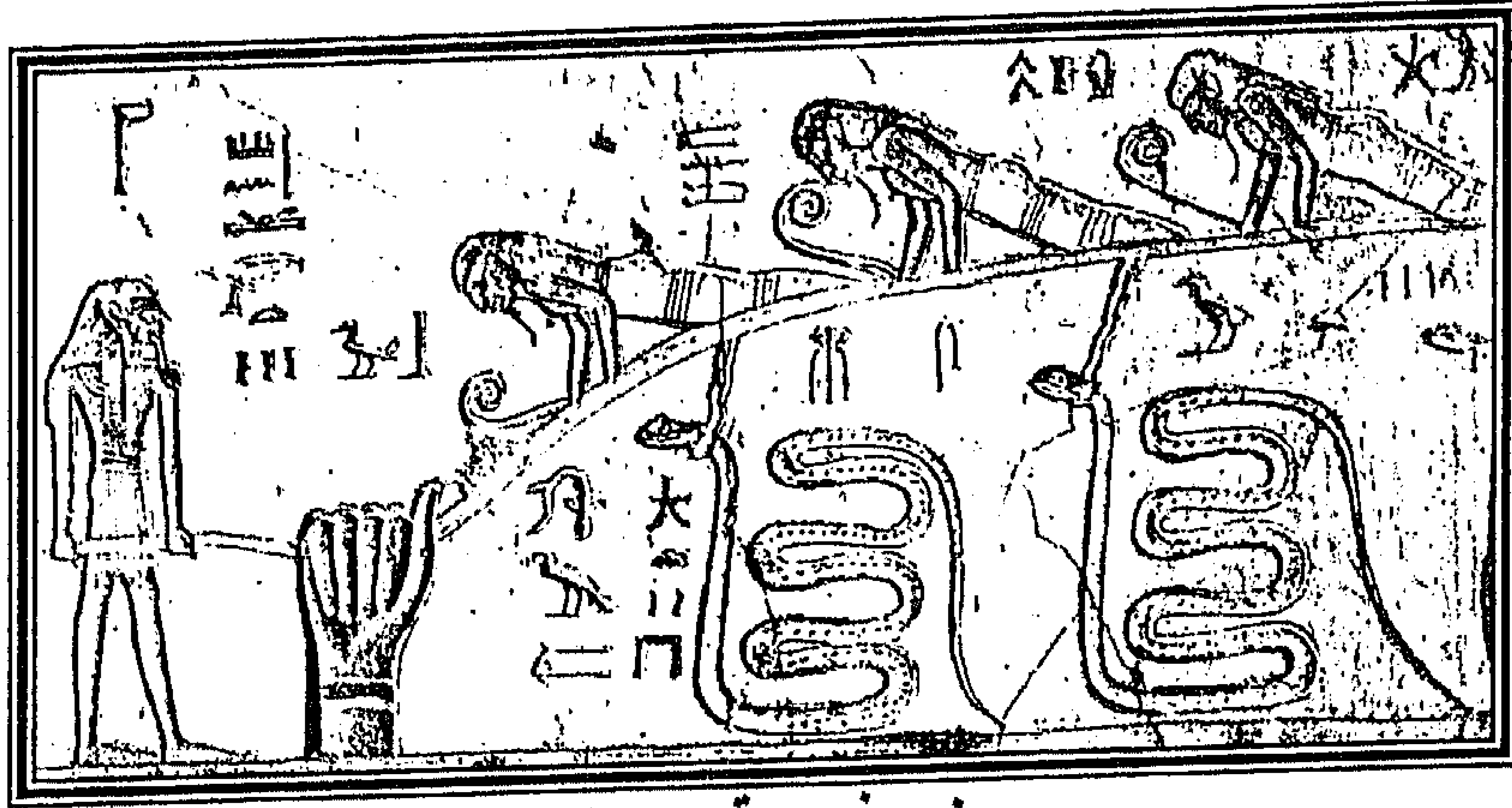
" الاتزان هو حالة استقرار منظم لحركة قوى متآلفة لعناصر فنية مختلفة أو متشابهة ، يحدثها الفنان بإدراكه الحسي للوصول إلى تعادل تلك القوى على سطح العمل الفني " [(١)] ، ويعتبر الاتزان من دعائم أي عمل فني ، وقد استطاع الفنان عن طريق تكرار العناصر إحداث نوع من الاتزان الغير متماثل ، وقد كان نتيجة تعدد عناصر التكرار كسر رتابة التكرار التي قد تحدث بالعمل .

وقد نشأ نتيجة قيمة التكرار المستخدمة إحداث قدرا من الإيقاع في أرجاء العمل ، كما ساعد تعدد عناصر التكرار على تأكيد هذا الإيقاع .

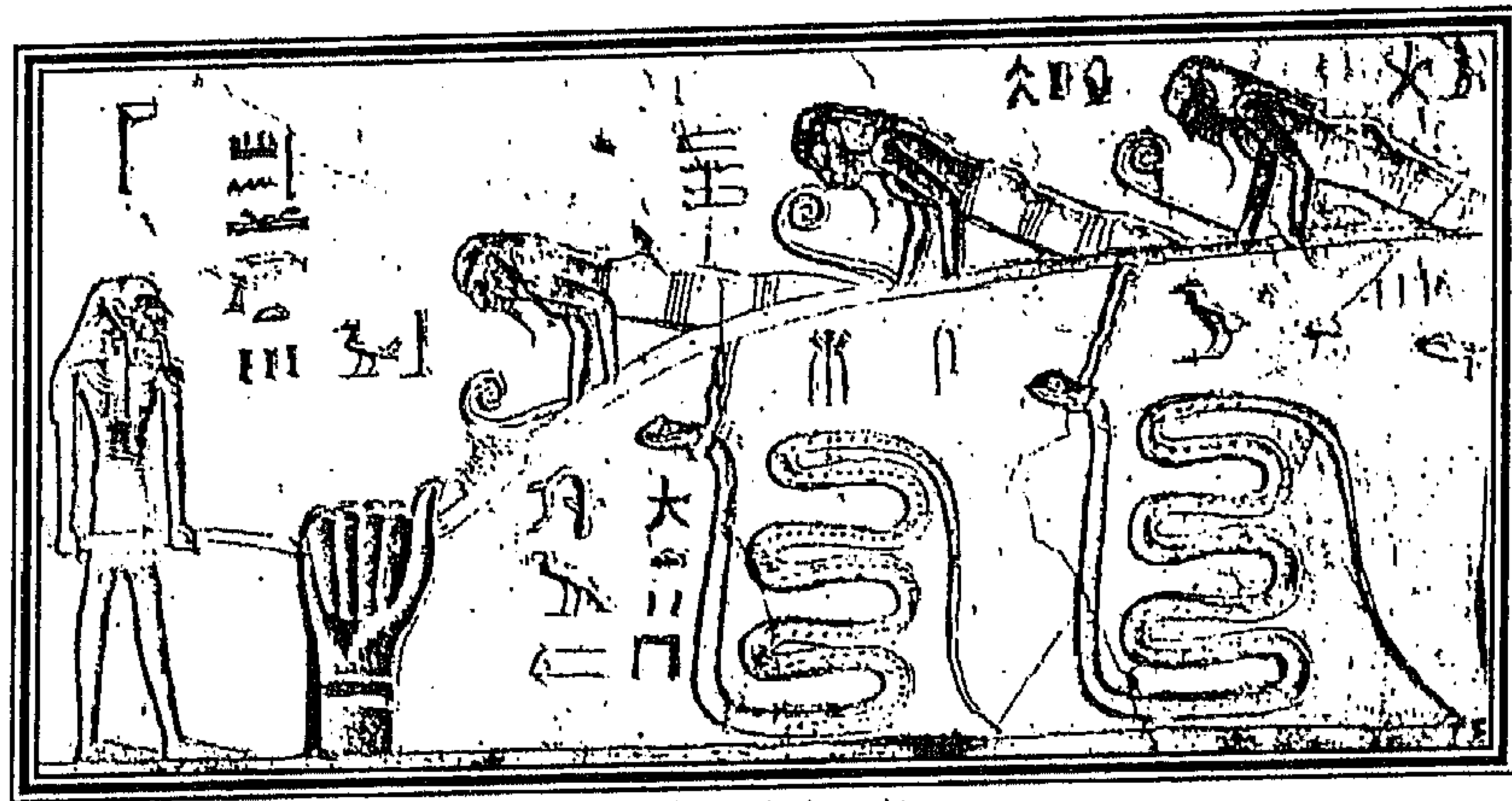
كما أسهمت الكتابات في هذا العمل على تقوية الشعور بوحدة العمل ، فهي تحقق موازنة بين أجزاء العمل ، حيث قام الفنان بوضع الكتابات بشكل يتناسب مع الفراغات الناشئة عن تجاور العناصر وبأحجام تناسب خلفية العمل .

---

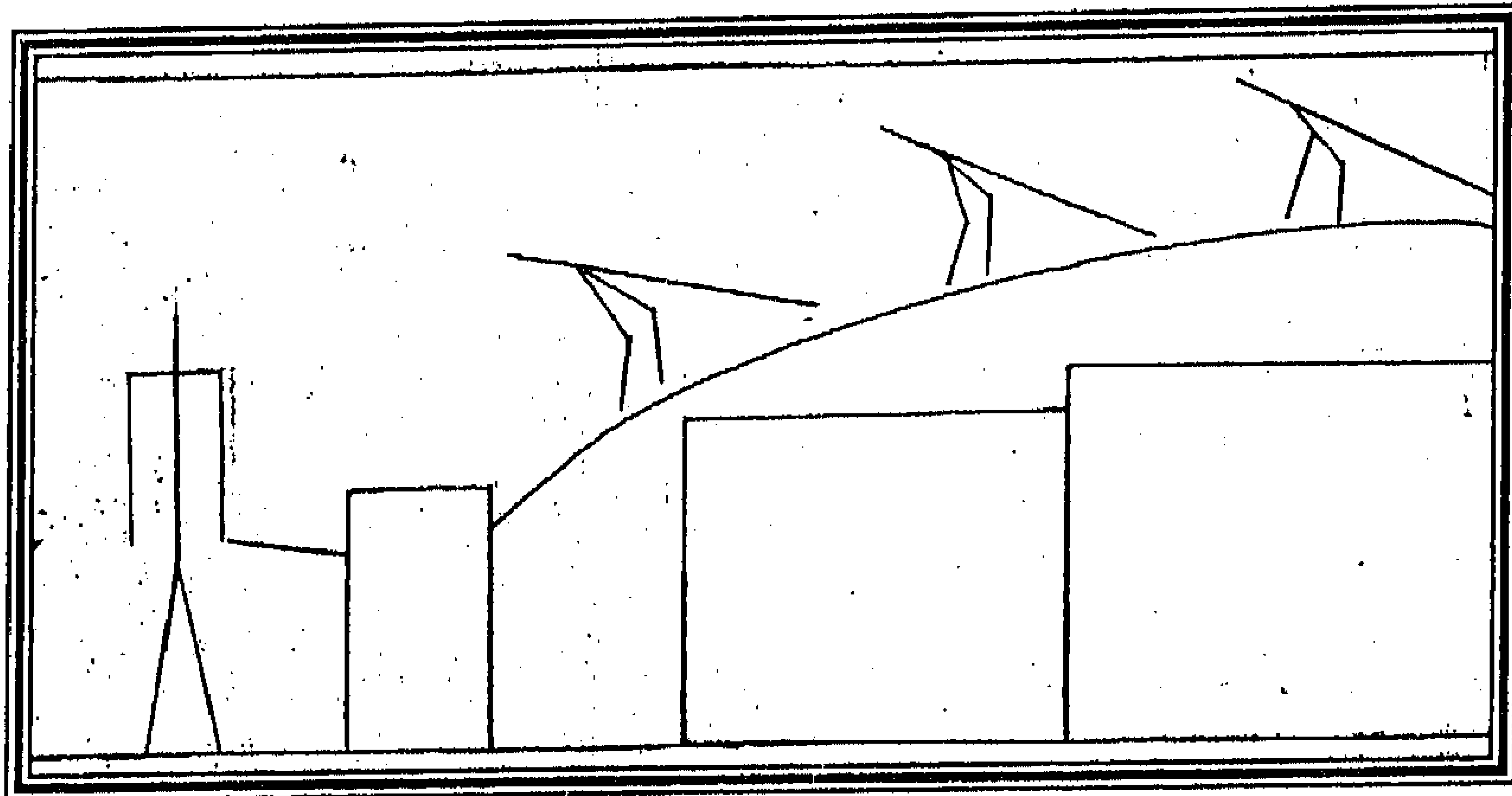
(١) رانيا السيد العربى : مرجع سابق - ص ٢٧٦ .



نموذج رقم (١٥)



التحليل الفني



التحليل الهندسي

أسلوب التنفيذ :

حرص الفنان المصري القديم على محاكاة الطبيعة كما يراها في مخيلته ، كما كان حريصا كذلك على محاكاة الألوان الطبيعية في صوره وتماثيله ، لذلك جاءت ألوانه مماثلة لحد قريب جدا من الواقع ، ويظهر بالعمل هذا الحرص من خلال تلوينه لهيئة الذكور باللون البني المحمر ، كعادة الفنان المصري القديم ، ويرجع هذا إلى أن اللون البني المحمر كان معبرا عن طبيعة الأعمال الخارجية التي يقوم بها الرجال ، وبالتالي تعرضهم لأشعة الشمس الحارقة التي أكسبتهم هذا اللون .

وهكذا لم يكن اللون عند الفنان المصرى القديم يمثل شيئا ثانويا أو عرضيا بل كان يمثل جزءا مكملا ومتمما لطبيعة الأشياء المرتبط بها ، ومعبرا عن طبيعتها وجوهرها .

وقد استخدم الفنان المصري القديم اللون في هذا العمل بوعي شديد ، حيث استخدم اللون البيج كلون للخلفية ذات التفاصيل القليلة لتوضح و تبرز الشكل ، ورغم الحركة التي يتميز بها العمل والتي مصدرها حركة العناصر الآدمية ، إلا أنها حركة هادئة فرضتها ألوان العمل المتجانسة والقريبة من بعضها .

التحليل الهندسي :

قسم الفنان المساحة الكلية للعمل و هي مستطيلة الشكل إلى جزءين ، وذلك عن طريق خط محوري مائل قريب من الخط القطري للمستطيل ، مما أسهم في خلق نوع من الاتزان ، حيث شغل الفنان الجزء العلوي منه بمجموعة العناصر الآدمية ، بينما شغل الجزء الأسفل العنصر الحيواني.

وقد خضع الفنان في إجمالي العمل إلى إستخدام الأشكال الهندسية الواضحة ، فيظهر بالتحليل الهندسي احتلال بعض العناصر لصورة الأشكال الهندسية المنتظمة والمتمثلة في المربع والمستطيل ، والتي تعطي للمشهد أحساسا باتزان القوى وتعادلها .

وقد تنوع إستخدام الفنان للخطوط ما بين أفقي ورأسي و مائل ، الأمر الذي كان مؤداه ثراء العمل الفني والإحساس بالحركة .

تعقيب على الفصل الرابع:

استطاع الفنان المصري القديم أن يسجل كل أحداث حياته اليومية ومعتقداته على جدران المعابد والمقابر والتوابيت وأوراق البردي ، فكان الفن أهم الوسائل التي كشفت النقاب عن مكنون الحضارة المصرية القديمة و عن عبقرية الفنان المصري القديم .

وبدراسة بعض نماذج من الأعمال الفنية والمستمدة من الأساطير المصرية المصورة يتضح مدى التزام الفنان المصري بعدة قواعد وقوانين وضعت ليسير على نهجها ولا يحيد عنها إلا فيما ندر، تلك القواعد التي اختلف واتفق معها الكثيرين ولكنها في النهاية قواعد ميزت الفن المصري عن غيره .

الفصل الخامس

التصميم

- مقدمة
- ماهية التصميم
- الهدف من التصميم
- العوامل المؤثرة في التصميم
- أركان عملية التصميم
- سمات التصميم الجيد
- الأسس البنائية للتصميم

١. العناصر التشكيلية وبناء التصميم

- النقطة
- الخط
- الشكل (المساحة)
- الحجم (الكتلة)
- الملمس (القيم السطحية)
- الضوء و الظل
- اللون
- الفراغ

٢. النظام البنائي (هيكل التكوين)

- الشكل والأرضية
- التوافق والتباين
- المحاور التي يبنى عليها النظام التصميمي
- التصميم والشبكيات الهندسية

٣. الأسس الإنشائية (العلاقات التشكيلية)

٤. الأسس الجمالية (أسس التصميم)

- الوحدة
- الإيقاع
- التوازن
- التناسب

- الحاسب الآلي في مجال التصميم
- المراحل التاريخية لظهور الكمبيوتر
- الحاسب الالي في فن تصميم المعلقات النسجية المطبوعة
- الحاسب الالي والعملية الابتكارية
- دور الحاسب الالي فى الأفكار التصميمية
- برنامج فوتوشوب Photoshop
- اوامر ومرشحات برنامج Photoshop
- اهم مزايا وعيوب برنامج Photoshop
- الأفكار التصميمية

مقدمة

التصميم هو اصل كل الفنون وتطبيق لكافة النشاطات الإنسانية الهادفة إلى تنظيم الوحدات وتكوينها (١) ، ويقصد بالتصميم في الفنون التشكيلية بابتكار أو إبداع أشياء جميلة ممتعة ونافعة للإنسان ، فالتصميم هو تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية أو النفعية فحسب ، بل ولجلب السرور والفرحة إلى النفس كذلك ، ومن هنا يتحقق الإشباع النفعي والجمالي عند الإنسان في وقت واحد .

والتصميم هو احد مجالات النشاط الفني ، إذ انه يستحيل لأي عمل فني من وجود بدون تصميم ، وهو بمفهوم إنساني اعم يعتبر عمل أساسي لكل إنسان ، فالرغبة في النظام تعد سمة إنسانية أساسية ، فمعظم ما يقوم به الإنسان من أعمال إنما يتضمن قدرا من التصميم .

كما يمكن القول بان التصميم هو جهد منظم لخطة هادفة ووظائف محددة ، ويستهدف تجميع لكل العناصر التي تخدم الهدف النهائي من وحدة كلية متكاملة ، كما انه يؤسس على عوامل محددة ويفترض عناصر ضرورية لازمة لاكتمال التصميم ، فالتصميم هو عملية تخطيط أو وضع لهدف ، وهذا التخطيط أو الهدف يدرك مسبقا في العقل و يتم تحقيقه بوسائط مادية مختلفة .

---

(١) سمير محمد حسن : " فن الإعلان " - دار المعارف – القاهرة - ١٩٧٧ م - ص ١٣ .

ماهية التصميم Ontology of Design:

إذ ما كانت المفاهيم الفلسفي ة للأشياء التي ابتدعها الإنسان تتغير بتطور حياة الإنسان ذاته واكتشافه لعوالم أخرى لم تكن بادية أمامه ، فان مصطلح " تصميم Design " لا يشذ عن تلك القضية الكلية في الوجود ، ومجال التصميم على وجه الخصوص من المجالات المرتبطة بالمعارف والعلوم الأخرى التي تشكل الكم المعرفي المتراكم لدى الإنسان (١) .

وفي معرض فهمنا لمصطلح التصميم كان من الأصلح البدء بمعنى كلمة التصميم من الجانب اللفظي وتعني على إصرار الفاعل لشيء ما يفعله برغبة ملحة في تنفيذه ، فمعنى كلمة تصميم هو تقرير وإصرار لتنفي ذ شيء ما في وقت ما ، إذا فالتصميم هو شيء يخرج عن إرادة صاحبه لفعل شيء هو في اشد الحاجة إليه ، وهذة الإرادة التي تنشا عند صاحبها بكل تصميم وإصرار ، أراد أن ينفذها ويخرجها لخير الواقع (٢) .

كما تعتبر كلمة تصميم Design ذات مدلول واسع غير محدد ، وهي محصلة للقدرات المتمثلة في الذكاء ، والقدرات الفنية معا ، كما تعنى ذات الكلمة المختزن داخل العقل من حيث الأشياء التي تفاعلت مع العقل بمعنى الواقع الذي يعايشه العقل مع ما يتمثل من أشياء وعناصر حركية ومتضمنة العناصر الجمالية والنفعية المختلفة ، ومدى تجاوب العقل و الحس مع هذة الأشياء لتصوير أشياء جديدة نافعة ، وبمعنى آخر أيضا فهي تعني تهيئة وإعداد وتكييف المعاني والمقاصد إلى نهايات محسوسة ومفيدة ، أي أن التصميم يجمع بين الناحية الجمالية والناحية التطبيقية والمقصود بالناحية التطبيقية الجانب النفعي والوظيفي (٣) .

وعلى هذا فتعريف التصميم قد تختلف وتتفق عليه الآراء ، منهم الدكتور " مصطفى محمد حسين " الذي أورد إلينا خمسة مفاهيم لكلمة تصميم كالتالي :

المفهوم الأول : هو نتاج المؤثرات المحيطة بالإنسان والمنتجة صناعيا ، وتلك المؤثرات ممثلة في جميع الأشياء التي تحيط بالإنسان والتي تدخل في احتياجات الإنسان الشخصية ، وفي هذة الحالة تفسر كلمة تصميم بأنها الواقع .

---

(١) محمد عزت سعد محمود عزت : " خواطر في الفن و التصميم حول غايات من القران الكريم " ــ مرجع سابق - ص ٥٧ .

(٢) عمر النجدى : "أبجدية التصميم " - الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة - ١٩٩٦م - ص ١٧٤ - ٢٤٨ .

(٣) غادة احمد بيومي : " دراسة العناصر الزخرفية ببعض البيئات الصحراوية بمحافظة الشرقية و الاستفادة منها في إخراج تصميمات لأقمشة المفروشات المعاصرة " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ١٩٩٦م - ص ١٧٩ .

المفهـوم الثـاني : يمكـن أن يفسر صـاحب العمـل التصميم بأنـه هـو الوضـع الاقتصـادي للخامـات المستعملة (جماليـا) عند تشكيلها بغرض إنتاج شكل (منتج) يجذب أنظـار الجمهور (المستهلك) ، وفـي نفس الوقت يحقق التوقعات الاقتصادية منه (تسويق – أرباح) .

المفهوم الثالث : يفسر كلمة تصميم من الوجهة الاقتصادية بأنه هو الوسيط فـي رفع الرصيد والربح ورفع قيمة الأشياء المنتجة .

المفهوم الرابع : خاص بالمصمم الذي يقف بين رغبات صاحب العمل و رغبات المستهلك في نطاق الإنتاج الصناعي ، فالتصميم هو مراحل حل المشاكل مع مراعاة موقف الإنسان تجاه رغباته الفنية و الأشكال المقدمة له .

المفهـوم الخـامس : هـو مرحلـة مطابقـة المواصـفات الخاصـة بالأشـياء علـى احتياجـات الإنسـان و المجتمـع الطبيعيـة و النفسية مـع وضـع الإنسان العادي موضع اعتبار .

ومـن المفـاهيم الخمسة السـابقة نستخلص أن المنتج يعتبر المحـور الـذي يدور حوله كل الأنشطة المتعلقة بعمليات التصميم ، فهو نقطة التقاء بين المصمم ورجل الإنتاج والمسئول عن التسويق والمستهلك و المستعمل له ، حيث أن لكل هؤلاء دوافع خاصة تربطهم بالمنتج (١) .

بينمـا يـرى الدكتور " عمر النجدي " أن التصميم هـو مضمون شكلي تخيلـي حافـل بالشعور المجـرد فمضمون العمـل الفنـي هـو شمولية جامعة بـين الموضـوع و الفكـرة ، ومهمـا يكـن مـن أهميـة اختيـار الموضـوع والفكـرة فـان المضمون للعمل الفني لا يتحد بما يتناوله بقدر ما يتحدد بأسلوب تناولـه ، فالفنـان يعبر عن روح عصره (٢) .

ويـذكر " كـروم بـارات Krome Baratte " إن التـصميم فـي القـرن العـشرين هـو اكتـشاف خـواص التغيـر ، ونحـن نعمـل باسـتخدام قـيم مقارنـة ، فالموجب حالـة للسالب والقرب حالـة من البعد ، ونحـن نشعر ونـرى ونحكم عن طريق الفروق Difference ، ولان مزاحمة الايجابيات للسلبيات تعبر عن طاقة الإيقاع Rhythm فان العقل يقتضى أن يسود أحدهما علـى الآخـر ، فالتـصميم الذي يقدم فترات متناوبة من التغيرات في موضوع ما أي من سيادة الموجب إلـى سيادة السالب هو تصميم ناجح و يكتسب الحضور والدقة (٣) .

---

(١) مصطفى محمد حسين – حسين حسين حجاج – عبد العزيز جودة : " تصميم طباعة المنسوجات اليدوية " - مطبعة حلوان – القاهرة – ١٩٩٣ م - ص ١٦ - ١٧ .

(٢) عمر النجدى : مرجع سابق - ص ١٨٠ .

(3) Krome Baratte : Logic and Design in Art Sience Mathematic - British Library - London - 1980 - p. - 56 – 57 .

والتصميم من وجهة نظر أخرى هو عملية ابتكارية تهدف الوفاء بغرض محدد ، سواء كان هذا الغرض ماديا يتحقق بأداء المنتج لوظائف مادية معينة ، أو كان الغرض معنوي يتعلق بإرضاء حاجات الإنسان الانفعالية وحاجيته إلى الإحساس بالجمال (١) .

كما يرى " فتح الباب عبد الحليم " أن التصميم هو رغبة الإنسان الذاتية في خلق أشياء جمالية ، و من حاجته لاستخدام منتجاته في خدمة مجتمعه ، والتصميم هو الابتكار التشكيلي أو خلق أشياء جميلة ممتعة ، فهو تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية فحسب (٢) .

بينما يرى " هربرت ريد " أن التصميم أو الابتكار الجمالي هو عملية تنشا في العقل وتوجهها إرادة الفرد إلى الظهور في الأشكال المادية ، ولا تتوفر هذة القدرة على ذلك النوع من النشاط العقلي إلا لدى أفراد معينة (٣) .

ويتواصل الرأي السابق مع رأى " عزت سعد محمود " في رأى أن التصميم هو عملية ابتكارية على مستوى عالي ومن خلالها يحاول المصمم إرضاء الآخرين ، في حين انه قد يجد صعوبة في إرضاء نفسه ، وهو نشاط غير مرتبط بالإنسان وحده كفرد ولكن كمجتمع كامل (٤) .

وبالتطرق إلى التصميم كعلم في رأى الدكتور" عمر النجدي " انه نتاج معرفة اكتسابية يحصل عليها الإنسان بالرؤية المتعمقة في ما يقع عليه بالخبرة ، ثم تتجلى في التجربة التطبيقية كل الحلول والوسائل الممكنة سواء كانت محسوسة أو مدركة بالعقل ، ويقوم علم التصميم على الملاحظة والدراسة والتغير والتطوير كعلم النفس يقوم على الملاحظة و تفسير الأفعال و السلوك ، لكن العواطف والشعور هي ظواهر كامنة في النفس وليس أي مظهر خارجي إلا بانفعال الفكرة تخرج في صورة حسية ، والتصميم إذا تم تناوله من الجانب الفكري يكون نظريا ، وإذا ما اخذ وضعه في الجانب التنفيذي يكون تطبيقيا (٥) .

ورغم اختلاف التفسيرات والآراء السابقة حول مفهوم التصميم و التي جاءت على سبيل المثال لا الحصر. إلا إن الإطار الذي يبدو فيه مصطلح التصميم ، والفلك الذي يدور فيه يظل ثابتا ثبات الاحتياج إلى هذا النوع من النشاط الإنساني ، فنشاط التصميم يظل رغم كل شيء نشاط إنساني ابتكاري

---

(١) إيهاب بسمارك الصيفي : " الأسس الجمالية و الإنشائية للتصميم – فاعليات العناصر التشكيلية " - الكتاب المصري للطباعة و النشر- القاهرة - ١٩٩٨ م - ص ١١٣ .

(٢) فتح الباب عبد الحليم – احمد حافظ رشدان : مرجع سابق - ص ٨ .

(٣) هربرت ريد : " الفن و الصناعة – أسس التصميم الصناعي " - ترجمة فتح الباب عبد الحليم - محمد يوسف - دار الكتب- القاهرة – ١٩٧٤ م - ص ١٢٩ .

(٤) محمد عزت سعد محمود : " نظريات تصميم المنتج " – القاهرة - ١٩٨٤ م - ص ١٨١ .

(٥) عمر النجدى : مرجع سابق - ص ٦٨ - ٦٩ .

يسعى إلى تحقيق الأهداف السامية للمجتمع من خلال توظيف قدرات المصمم لابتكار الأشياء التي تتواكب باستمرار مع تغير احتياجات الإنسان وتعدد ميوله ورغباته [١] .

وللتعمق في مفهوم التصميم تجدر الإشارة إلى عدة نقاط هامة والمتعلقة بالتصميم ، تلك النقاط من شانها إثراء معنى التصميم وترسيخ فائدته .

الهدف من التصميم :

- القدرة على الملاحظة باستخدام كل الحواس المتاحة .
- القدرة على تخيل وتنظيم وربط المعلومات والأشكال في البيئة المحيطة واكتشاف العلاقات والقوانين في البيئة .
- القدرة على ممارسة التجارب في حل المشكلات الفنية البسيطة .
- القدرة على تحقيق الغرض من التصميم [٢] .

العوامل المؤثرة في التصميم :

يتأثر التصميم بعدة عوامل خارجية عن البناء الفني ذاته ، لان الفنان المصمم لا يعبر عن احساساته الفنية في الفراغ ، ولكنه يستعين بأدوات وخامات متبانية لتحقيق ما يربو إليه ، وتلك العوامل هي :

١- الخامات و المهارات الأدائية المتصلة بالتصميم :

تحدد طبيعة الخامات و طرق استخدامها في بناء الشكل.

٢- وظيفة العمل الفني أو القطعة التي ينتجها المصمم :

يجب أن يحقق الشكل المبتكر الغرض منه ، فكثير من الأشياء المصنوعة تصمم لخدمة وظيفة خاصة هي النواة التي تبدأ منها عملية التصميم ، وباختلاف الوظيفة تختلف الخامة ويختلف الشكل .

٣- موضوع التصميم :

يؤثر موضوع العمل الفني المصمم ويجعله أحيانا غنيا ، لأنه يوحى للمصمم بأشكال وألوان و قيم سطحية تتعلق بنفس الموضوع [٣] .

ونستطيع أن نضيف إلى ما سبق أن إنتاج عمل فني ، يوجب أن يكون للخيال الإبداعي إمكانيات تشكيلية عديدة في الرسم ، وللحصول على ابسط وأوضح شكل ، يجب تطوير الفكر في إطار التنوع والارتباط [٤].

---

(١) محمد عزت سعد : " خواطر في الفن و التصميم حول غايات من القران الكريم " - مرجع سابق - ص ٥٨ .
(٢) إسماعيل شوقي : " التصميم و عناصره و أسسه في الفن التشكيلي " - مرجع سابق - ص ١٣ .
(٣) اسماعيل شوقى : " الفن و التصميم " - الناشر المؤلف - مطبعة العمرانية للأوفست - الطبعة الثانية – القاهرة - ١٩٩٨ م - ص ٤٦: ٤٨ .
(٤) جوهانز آيتين : " التصميم و الشكل – المنهج الاساسى لمدرسة الباهاوس " - ترجمة صبري محمد عبد الغنى - مراجعة شوقي جلال - المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة - ١٩٩٨ م - ص ٨٠ .

أركان عملية التصميم :

تبدأ عملية التصميم نتيجة للإحساس بحاجة سواء كانت حاجة مادية أو معنوية ، ولكي يعنى الإنسان بتلك الحاجة فانه يركز هدفه على تحقيق . والحصول على أي منتج تصميمي جيد يستدعى تواجد عملية إجرائية منظمة تتكون من خطوات محددة تؤدى لهذا المنتج ، ومن هنا يمكن القول بان العملية التصميمية هي مجموعة الخطوات الإجرائية التي تم اتخاذها نحو إيجاد حل لمشكلة تصميمية معينة (١) .

وعملية التصميم تعتمد على قدرة المصمم على الابتكار ، لأنه يستغل ثقافته وقدراته التخيلية ومهارته في خلق عمل يتصف بالجدة ، ولان التصميم عمل مبتكر يؤدى إلى تحقيق الغرض أو الوظيفة التي وضع من اجلها (٢) .

والتصميم كتصور مسبق و هادف يتم في إطار خامات وأدوات يمكن إتاحتها ويستمر منذ بزوغ الفكرة وحتى الانتهاء إلى المنتج ، وتكون أركانه الأساسية هي :

١. تكوين الفكرة العامة حول الشكل و كيفيات انتظامه جماليا .
٢. تحديد الخامات والأدوات الممكنة لتحقيق الفكرة أو إجراء تعديلات في الفكرة حسب الخامات والأدوات المتاحة .
٣. مرحلة التنفيذ و اختيار الكيفيات التقنية والجمالية ، وقد تمر بتعديلات .
٤. مرحلة انتهاء المنتج وتقييمه وإصدار الأحكام الجمالية بشان العلاقات التي يتضمنها .

وهذة العمليات تعد أركانا أساسية في كافة مجالات التصميم الجمالي النفعي منها والمنتج لأغراض جمالية بحته ، وقد يتدخل المصمم بإجراء تعديلات في أهدافه أو فكرته أو خاماته ووسائله وطريقة تنظيمه ، وبانتهاء عملية التصميم يتم تقييمها وتقدير جمالياتها في ضوء الهدف ، ليتحقق الإشباع للمصمم أو تنشا لديه حاجات جديدة (٣).

سمات التصميم الجيد :

مما سبق يتضح أن التصميم يمر بمراحل كثيرة من أهمها عملية إنشاء التصميم ، إذ انه لا يتم دون أن تسبقه مرحلة إعداد طويلة ، ونعني بالتصميم الجيد هو الشكل المبتكر الذي يحقق الغرض منه ، بمعنى انه قد تم تنظيم أجزائه بخامات مناسبة وإذا كانت الخامات قد أحسن استعمالها وفي النهاية إذا كان الشكل

---

(١) إسماعيل شوقي : " التصميم عناصره و أسسه في الفن التشكيلي " - مرجع سابق - ص ٢١ .
(٢) احمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق- ص ٩ .
(٣) ايهاب بسمارك الصيفى : مرجع سابق - ١١٥ - ١١٦ .

العام للشكل قد تم أداؤه في اقتصاد ورشاقة ، فانه يمكننا القول انه تصميما من النوع الجيد (١) .

ويتفق " احمد حافظ رشدان و فتح الباب عبد الحليم " مع الفنان " سبنسر موسلى " على أن التصميم الجيد يحتوي على ثلاثة عناصر رئيسية وهى :

١ - الشكل والأرضية .

٢- عناصر يمكن قياسها : وهى اللون والمعتم والمضيء .

٣- عناصر مشتقة : وهى النقط وما ينشا عنها من خطوط وأشكال وقيم سطحية(٢) .

الأسس البنائية للتصميم :

ينقسم البعد البنائي المادي للتصميم بشكل عام ولتصميم المعلق بشكل خاص إلى :

١. العناصر التشكيلية و بناء التصميم .
٢. النظام البنائي (هيكل التكوين)
٣. الأسس الإنشائية (العلاقات التشكيلية)
٤. الأسس الجمالية (أسس التصميم)

١- العناصر التشكيلية وبناء التصميم :

وهى العناصر التشكيلية الخاصة ببناء التصميم ، وقد اختلف العلماء والفنانون والنقاد في تحديدها ، وإن اتفقوا على وجودها فهي في رأى البعض الخط والشكل والفراغ والضوء والظل ، ومهما كانت هذة العناصر فان إدراك الفنان لها إدراكا جيدا يساعده في عملية التخطيط ويجعل عمله سهلا طيعا ، كما تؤدى دراية المصمم بعناصر التصميم إلى تقوية كل عنصر منها على حدة ليتأكد من تواجده وتفاعله ايجابيا مع العناصرالأخرى ، مع مراعاة اندماج كل عنصر في العمل الفني كوحدة واحدة (٣).

وتعد العناصر التشكيلية هى مفردات لغة الشكل التي يستخدمها الفنان والمصمم ، وسميت بعناصر التشكيل نسبة إلى إمكانيتها المرنة في اتخاذ أي هيئة مرنة وقابليتها للاندماج والتالف والتوحد بعضها مع بعض لتكون شكلا كليا للعمل الفني (٤)، وتتلخص هذة العناصر في :

النقطة	الملمس (القيم السطحية)
الخط	الضوء و الظل
الشكل (المساحة)	اللون
الحجم (الكتلة)	الفراغ

---

(١) اسماعيل شوقى : " الفن و التصميم " - مرجع سابق - ص ٤٤ .
(٢) اسماعيل شوقى : " التصميم و عناصره و أسسه فى الفن التشكيلى " - مرجع سابق - ص ١٥ .
(٣) أحمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق - ص ١٤ .
(٤) اسماعيل شوقى : " التصميم و عناصره و أسسه فى الفن التشكيلي " - مرجع سابق - ص ٦١ .

والعناصر التشكيلية في جوهرها مثيرات فيزيائية لحاسة الإبصار ، تنشا عن تفاعل الضوء مع مادة الشكل ، لتعكس قيما مختلفة من النور والظل واللون ، تمر خلال العين لتحدث الرؤية (١) .

النقطة Point :

هي ابسط العناصر التي تدخل في أي تشكيل أو تكوين ، فبتسلسل مجموعة من النقاط لها صفة الاتصال الزمني و المكاني نحس بصريا بحركة الخط ، فالنقاط تثير فينا نوعا من النشاط و الحركة ، ولا يقصر ذلك على مكان وجودها ولكن في علاقتها بالفراغ (٢) .

فهي موضع في الحيز أو الفراغ وليس لها طول أو عرض أو عمق (٣) ، وكلما كانت النقطة دقيقة كانت اقرب إلى النقطة الهندسية (٤).

والنقطة قد توجد منفردة في الطبيعة : نراها في النجوم المتناثرة على صفحة السماء ، أو نراها متجاورة بكثافات متباينة على سطح إحدى القواقع الملساء (٥) ، فنستطع القول بان لها قيمة جمالية تحقق العلاقة الفنية بينها وبين الفراغ وبينها و بين باقي الوحدات ، فتحقق التوازن والوضوح والتناسب الشكلي والتناغم و الحركة ، وهى كلها من الأسس الفنية الهامة لتحقيق القيمة الجمالية في التصميم بشكل عام (٦) .

والنقطة في التصميم يمكن استخدامها في اتجاهات مختلفة سواء في الاتجاه الراسي أو الاتجاه الأفقي أو الاتجاه المحوري أو حول مركز أو في اتجاهات مختلفة ، ومن المركز استخدام الراسي مع الأفقي ومن الممكن استخدام الاتجاه الراسي مع الاتجاه الدائري أيضا ، ومن الممكن عمل ممسات لمركز الدائرة واستخدام التشكيل والتصميم في هذة الوحدة وهى النقطة في التصميم (٧) .

كما يتوقف استخدام النقطة في التصميم على ما يستنبط من مشتقاتها ، من خلال اختلاف القيمة التنظيمية في المساحة التصميمية وينتج حلول جمالية كثيرة عند التصميم أو التشكيل بها ، مثل :

- اختلاف أنواعها في التصميم الواحد .
- اختلاف مساحتها .
- اختلاف الدرجة السطحية لها (غامق أو فاتح) .

---

(١) ايهاب بسمارك الصيفى : مرجع سابق - ص ١١٦ .
(٢) ايمن فاروق : " فن التصميم في الفنون التشكيلية " - الناشر المؤلف - القاهرة - ٢٠٠٥ م - ص ٢٤
(٣) اسماعيل شوقى :" الفن و التصميم " - مرجعه سابق - ص ١٣٣ .
(٤) احمد شحاتة – عبد العزيز جودة : مرجع سابق - ص ١٩ .
(٥) ايهاب بسمارك الصيفى : مرجع سابق - ص ١١٧ .
(٦) رجاء عبد الخالق نور : مرجع سابق - ص ٤٤٠ .
(٧) دينا أحمد نفادي : " التكعيبية كقيمة تشكيلية لابتكار تصميم طباعة المعلقات المعاصرة من خلال الحاسب الآلي " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠٠ م - ص ٢٧٣ .

- اختلاف لونها .
- اختلاف الشكل الخارجي .
- اختلاف وضعها على السطح .
- اختلاف المساحات بين النقط .
- اختلاف التنظيم بين النقط .
- تأثير الأرضية على النقط .
- استخدام خداع ايجابي (١) .

الخط Line:

إذا نظرنا إلى الخط باعتباره صورة أخرى من صور العناصر ، فلابد أن نأخذ بالاعتبار انه كيان متكامل ، وفي تلك الحالة تصبح التعريفات الهندسية للخط اقل جدوى للمهتم بالتصميم الجمالي (٢)، والتعريف الهندسي للخط هو تسلسل مجموعة من النقاط المتلاصقة والتي تحدد بعدا معينا ، ويمكن القول بان الخط هو المعبر عن الحركة و الكتلة ، إذ من مميزاته قدرته على أن يوحى بالكتلة أو الشكل ذو الأبعاد الثلاثة (٣) .

فهو انطلاقة نقطة عن طريقه يستطيع الفنان التعبير عن المساحات والأحجام والأشكال في صورها المختلفة (٤) ، ولأنه اثر نقطة متحركة لذا فانه له طول وليس له عرض أو عمق ، ولكن له مكان واتجاه فقد يكون مستقيما أو قد يكون منكسرا أو قد يكون منحنيا (٥) .

والخط هو أقدم الوسائل إلى استخدمت في التعبير الفني ، كما انه وسيلة الفنان الأولى السهلة والسريعة ليبحث أفكاره تشكيليا على الورق (٦)، وهو المحدد الاساسى لأشكال متعددة ، فهو وسيلة سحرية لخلق ما لم يكن له وجود ، وخالق للمساحات و المسافات والمجسمات ومظهرالرمز والإشارات والفراغات .

ويتغير سمك الخط تبعا للوظيفة المطلوبة ومن الطبيعي أن تؤثر خصائص الخط و طبيعته في الشكل المسطح الناتج من تلاقى مجموعة من الخطوط سواء كانت هذة الأشكال منتظمة أو غير منتظمة ، وقد يشترك أكثر من نوع من الخطوط في تقسيم الشكل المسطح بهدف إنتاج تقسيمات غير متشابهة ، كما يستخدم الخط في وضع التصورات المبدئية لفكرة التصميم (٧).

---

(١) ايمن فاروق : مرجع سابق - ص ٢٥ .
(٢) ايهاب بسمارك الصيفى : مرجع سابق - ص ١٢١ .
(٣) ايمن فاروق : مرجع سابق - ص ٢٨ .
(4) Manfred Maier : Basic Priniciples of Design - New York - 1977 - P.- 77
(٥) اسماعيل شوقى : " الفن و التصميم " - مرجع سابق - ص ١٣٣ .
(٦) محمد الدسوقي : " حوار الطبيعة في الفن التشكيلي - المعرفة البصرية في أسس التكوين " – القاهرة - ١٩٩٠ م - ص ٧٦ .
(٧) دينا أحمد نفادى : مرجع سابق - ص ٢٧٤ .

و تنقسم الخطوط إلى نوعين :

١- خطوط بسيطة و تشمل :

أ- خطوط مستقيمة

كالخطوط الأفقية - الخطوط الراسية - الخطوط المائلة .

ب- خطوط غير مستقيمة

كالخطوط المنحنية - الخطوط المقوسة - الخطوط الانسيابية .

٢- الخطوط المركبة و تشمل :

أ- خطوط أساسها الخط المستقيم

كالخط المنكسر - الخط المتوازي - الخط المتعامد .

ب- خطوط أساسها الخط غير المستقيم

كالخطوط المتعرجة - الخط الحلزوني - الخط المموج - الخط اللوبي .

ج- خطوط أساسها الخط الغير مستقيم أو قد تجمع بينهم

كالخطوط المضفرة – الخطوط المنقطة – الخطوط المتقاطعة – الخطوط المتشابكة – الخطوط المتقطعة – الخطوط المتلاقية – الخطوط الحرة – الخطوط الهندسية – الخطوط المتماسة (١) .

ومن النادر أن يستعمل نوع واحد من الخطوط في التصميم ، ويستطيع الفنان أن يلعب بمثل هذة الخطوط داخل عمله الفني مع مراعاة درجات التوافق والتضاد مثله في ذلك مثل المؤلف الموسيقى(٢)، فالفنان والمصمم يستخدم الخط خلال إبداعات تثير كثيرا من المعاني التي تمتد من الاستقرار والاتزان والثبات إلى الإحساس بالحركة والاندفاع والتوتر، فالخط في التصميم لا يقتصر على كونه خط خارجيا يحدد الإشكال بل جاء معبرا عن الإحساس بالحركة والاستمرارية لحركة النقطة .

التأثير النفسي للخط :

الخط المستقيم : مرتبط بالاستقرار والثبات .

الخط الراسي : مرتبط بالثقة والشدة والارتفاع .

الخط الأفقي : مرتبط بالهدوء والاتزان .

الخط الراسي مع الخط الأفقي : مرتبطان بالتضاد والقوة الحادثة في علاقتهما ببعضهما .

الخط المنكسر : مرتبط بالإثارة و عدم الاستقرار لحدته في الحركة ويوحى بالتصدع و القسوة .

الخط المنحنى : مرتبط بالراحة لسهولة الحركة دون حدة في خطوطه .

الخط الحلزوني والمتعرج والمتموج : مرتبط بالخيال والخداع البصري في التكوين .

---

(١) اسماعيل شوقى : " التصميم و عناصره و أسسه فى الفن التشكيلي " - مرجع سابق - ص ٧٤ .

(٢) عمر النجدى : مرجع سابق - ص ١٥٦ .

وظائف الخطوط :

للخطوط وظائف تشكيلية متعددة في الحل التصميمي هى :

- تحدد مسطح التصميم أو اللوحة
- تحديد تعريف الإشكال و العناصر
- بناء هيكل التصميم
- حصد الفراغ في التصميم
- إعداد التخطيطات و الكروكيات
- إحداث التأثير بالمسطحات و الحجوم
- الفصل بين المساحات اللونية
- الإيهام بالبعد الثالث في التصميم
- إحداث القيم السطحية و الملمسية [١].
- إغلاق الفراغ
- تحقيق التباين
- تحقيق الاستقرار
- تحقيق الإيقاع الخطى
- إحداث التدرج في الظلال
- تحقيق وحدة التكوين
- إحداث الخداع البصري
- تحقيق الشعور بالحركة

الشكل (المساحة) Shape:

الشكل هو العنصر الثالث من عناصر التصميم ، ويشير مصطلح " العناصر الشكلية " إلى كيانات أولية مسطحة (ذات بعدين) وبسيطة التركيب مثل المربع والمستطيل و الدائرة .... [٢]

والشكل هو بيان لحركة الخط (في اتجاه مخالف لاتجاهه الذاتي) ويشكل المساحة ، والمساحة لها طول وعرض وليس لها عمق ، وهى محاطة بخطوط وتحدد الحدود الخارجية لأي حجم [٣]، كما يعتبر الشكل هو نتاج فعل بدا من نقطة ، والنقطة إذا تحركت في اتجاه ينشا عنها الخط ، وإذا التحم طرفا الخط ينشا عنهما المساحة أو الشكل فكل شيء مخلوق منذ عالم التكوين الأول له شكل ، وكل شكل من تلك المساحات له كيان متكامل من مجموعة من الأجزاء تكسب صفة الشكل .

وتتخذ الأشكال في الفن عددا من التصنيفات :

- أشكال عضوية و أشكال هندسية
- أشكال تمثيلية و أشكال لا تمثيلية
- أشكال طبيعية و أشكال مجردة
- أشكال موضوعية و أشكال لا موضوعية [٤].

---

(١) اسماعيل شوقى : : الفن و التصميم " - مرجع سابق - ص ١٥٣ .
(٢) بسمارك الصيفى : مرجع سابق - ص ١٣١ .
(٣) اسماعيل شوقى : " التصميم عناصره و أسسه فى الفن التشكيلي " - مرجع سابق - ص ٨٩ .
(٤) ايهاب بسمارك الصيفى - مرجع سابق - ص ١٣١ .

الحجم Volume:

هو بيان حركة المستوى (في اتجاه مخالف لاتجاهه الذاتي) ويشكل حجم التكوين و له طول وعرض وعمق و ليس له وزن [١] ، ويحدد مقدار الحيز الذي يشغله الحجم من الفراغ ، وتنقسم الأشكال المجسمة إلى :

هندسي منتظم شبه منتظم أو غير منتظم أو يتسم بالعضوية .

وأهم الاختلافات الأساسية بين الأشكال الطبيعية والأشكال المسطحة نلخصها في ما يلي :

أ- الاختلاف في التركيب :

فالعناصر الأولية المجسمة (كالمكعب والهرم الثلاثي " المنشور " والدائرة) يمكن أن تتضمن في بنائها أشكال مسطحة ، تقوم بمثابة حدود لحجم المادة و تفصلها عن الوسط المحيط ، وهى تتدخل بشكل كبير في تحديد الجسم وفي إكسابه الصفات والفاعلية المؤثرة في الإدراك .

ب- الاختلاف في طبيعة التوظيف :

فالعناصر الشكلية المسطحة يكون تأثيرها مرتبطا بحدود تواجدها في مساحة مستوية ذات بعدين ، أما العناصر المجسمة يرتبط تأثيرها بالحيز المكاني والفراغ الذي تتواجد فيه .

ج- اختلافات التأثير المادي :

فالصياغة المادية للشكل المسطح رغم إمكان تحقيقها بطرق متباينة لكنها تظل دائما في حدود الخدش أو الإضافة الطفيفة جدا على سطح التصميم [٢] .

الملمس (القيم السطحية) Tecture:

يشير الملمس إلى خواص سطح المادة ، و هو ما يميز مساحة عن غيرها او سطحا عن غيره فيجعله واضحا لتأكيد الملمس يحدث على مستويات مختلفة مرتفعة او منخفضة يتضح خلالها الاختلاف في ملمسها [٣].

وملمس السطح يظهر كنتيجة للتفاعل بين الضوء وكيفيات السطح من حيث النعومة والخشونة ودرجات الثقل ، كثرة الأضواء المنعكسة عن سطح المواد وكيفيات انعكاسها تعكس الصفات الجسمية للخامة ، مثل الصلابة والليونة والخفة والثقل وغيرها من صفات جعلتها في نظر البعض مبدأ لدراسة الجمال [٤] ، فنحن ننظر إلى القيم السطحية على إنها ملمس السطوح كما تحسه اليد ، ولكن القيم السطحية أيضا هى ملمس السطوح كما يحسها العقل ، لأن في

---

(١) اسماعيل شوقي : " التصميم عناصره و أسسه في الفن التشكيلي " - مرجع سابق - ص ٦٣ .
(٢) ايهاب بسمارك الصيفي - مرجع سابق - ص ١٣٦ - ١٣٧.
(٣) مصطفى محمد حسين – حسين حسين حجاج – عبد العزيز جودة : مرجع سابق - ص ٣٩ .
(٤) المرجع السابق - ص ١٣٩ - ١٤٠ .

العقل ميلا لوصف السطوح المرئية على إنها خشنة أو ناعمة ، وأن يربط هذة الصفات المرئية بالحركة .

ويؤدى تنظيم تلك العناصر الشكلية بكيفيات مختلفة وبكثافات مختلفة إلى تغير الخصائص الضوئية للسطح من حالة إلى أخرى ، وتصنف ملامس السطوح من :

١- من حيث الدرجة :

ملامس ناعمة ملامس خشنة ملامس منتظمة ملامس غير منتظمة

٢- من حيث النوع :

ملامس حقيقية ملامس طبيعية ملامس صناعية ملامس إيهامية (١)

ولقد تبدو الأشياء بصريا مؤكدة للخصائص الطبيعية للمادة التي كنا سندركها لو أننا قد لمسناها بأيدينا ، ويكون كلا من الادراكين بالبصر واللمس مرتبطان ارتباطا في خبراتنا الكامنة في اللاشعور (٢).

وإذا عرفنا كيف تؤثر هذة الصفات الحركية للقيم السطحية ، تمكنا من ربطها بالشكل و اللون فتعمل العناصر الثلاثة معا في تصميمينا :

- فمدى انعكاس الضوء أو امتصاصه يرجع إلى الخصائص الطبيعية للمادة .
- واللون يرتبط بالملمس وبالخصائص البصرية فلون قطعة من البلاستيك اللامع الأحمر يختلف عن نسيج من الصوف الأحمر أو الحرير الأحمر .
- والإعتام و الشفافية أو نصف الشفافية ، فالزجاج الشفاف يختلف في ملمسه عن اخر نصف شفاف .
- كما أن حجم الحبيبات السطحية للمادة و مدى تقاربها أو تباعدها و مدى انتظامها سواء كانت عشوائية الانتشار أو كانت منتظمة ، فهي ذات نمط معين .

يعتبر عالم الملمس من أغنى عوالم المثيرات البصرية والانفعالية ، فبقدر تنوع مواد الطبيعة و منتجات الصناعة بقدر ما تتنوع مظاهر الملامس . فتشكل الطبيعة المصدر الأول لإثراء فكر المصمم و الفنان وهو يستخلص عناصره ومفرداته التشكيلية منها (٣) ، وتنحصر مصادر الملامس في :

المصدر الأول هو الطبيعية :

- مصادر الفحص الميكروسكوبي للمواد العضوية سواء كانت نباتية أو حيوانية .
- الكائنات الحية سواء كانت حيوانات مثل جلد الحمار الوحشي وفراء الحيوانات أو * ظهر السلحفاة والأسماك و القواقع البحرية ، وجلد الثعبان

---

(١) ايمن فاروق : مرجع سابق - ٤٨ .

(٢) اسماعيل شوقى : " التصميم عناصره و أسسه فى الفن التشكيلي " - مرجع سابق - ص ١٠٤ .

(٣) ايمن فاروق : مرجع سابق - ص ٤١ .

أو التمساح ، و عرف الديك أو ريش العصافير و الحمام أو جناح الفراشة ...... الخ .

- المواد غير العضوية مثل الرمال و الماء أو قطاعات من الأحجار أو الرخام ، و التكوينات البلورية للعناصر و المركبات الكيميائية .

المصدر الثاني فهو من صنع الإنسان :

- ما صنعه الإنسان (بفضل من قدرة الله) من منتجات كالمنسوجات و الأخشاب و الأسلاك و غيرها ، و قد يكون مصدر خامتها طبيعي أو قد يكون مصدرها كيميائي (١).
- التلقائية التجريبية في التعامل مع الألوان و استخدام الخطوط و النقط في صنع مؤثرات ملمسية مختلفة.

و الفنان و المصمم الجيد يستطيع أن يستخدم ملامس متعددة في عمله الفني أو تصميمه ، و قد تكون هذة الملامس هى أشكال في التصميم ، أو تكون خلفية تربط عناصر التصميم و تدعمها و تقويها و تبرزها في شكل جمالي ، كما توفق بين المساحات بعضها و بعض في تكوين منسجم و متجانس (٢) .

الضوء والظل (المعتم والمضيء) :

يعتبر التضاد بين الضوء و الظل احد اهم وسائل التكوين التى يستخدمها الفنان التشكيلي و اكثرها تعبيرا (٣)، و هناك إصطلاحات متعددة تستعمل لهذا العنصر التشكيلى ، فقد طلق عليه أحياناً كلمة Tone أى نغمة ، أو درجة وهو إصطلاح موسيقى في أصله كما نطلق عليه كلمة Value بمعنى قيمة ، وهو يمثل المجال بين الأبيض والأسود وما بينهما من عدد لا يحصى من الدرجات (٤) .

والضوء هو عنصر إيجابى والظلال هى المقابل السلبى له فهى نتيجة حتمية لسقوط الضوء على الأجسام الثلاثية الأبعاد (٥) ، كما انه ظاهرة كثيرة التقلب ، فهو دائماً يتغير في درجة كثافته وفي زاوية سقوطه ، لذلك كان من الصعب أن تمثله بشيء ثابت محدد كالخط ، ولهذا أدخلنا عليه عملية التظليل ، وأصبح الضوء يتمثل في تدرجه بين الأبيض والأسود القاتم.

ونستطيع ان نستقى مدى اهمية الضوء والظل عند الفنان ، من خلال " مدونات ليوناردو دافنشى " والتي افرد في ها فصلا كاملا هو الفصل الخامس من كتاب " نظرية التصوير " و الذى جاء في حوإلى مائة و ثلاثون صفحة من

---

(١) مصطفى محمد حسين – حسين حسين حجاج – عبد العزيز جودة : مرجع سابق - ص ٤١ .
(٢) احمد شحاتة – عبد العزيز جودة : مرجع سابق - ص ٢٨ .
(٣) جوهانز ايتين : مرجع سابق - ص ٧١ .
(٤) أبو صالح الألفي : مرجع سابق ، ص ١٩ .
(٥) إسماعيل شوقي : " الفن والتصميم " ، مرجع سابق ، ص ١٣٦ .

القطع المتوسطة ، مدعمة بالاشكال التوضيحية و ذلك تحت عنوان " الضوء والظل ، المنظور ، منظور اللون و مناطق اللمعان في المعادن " ، والتي يجيب في ها على تساؤل ماهو الضوء و ما هو الظل ؟ الظل هو افتقاد النور ، كنتيجة محضة لتواجد اجسام معتمة تعترض مسار اشعة الضوء ، و طبيعة الظل من طبيعة الظلام ، اما الضوء فطبيعته هي طبيعة النور ، الظل يخفي بينما الضوء يكشف ، وكلاهما ملازم للاخر أو يتجاوران على اسطح الاجسام (١) .

وقد يكون تصميم المعتم والمضيء سهلاً سهولة وضع الأبيض مع الأسود أو معقداً مليئاً بالقيم العديدة من درجات الرمادى بين الأبيض والأسود ، فالضوء من الخصائص الكامنة في الأشياء التي نراها ، وأن الأجسام هى التي تعكس الأشعة . فالإضاءة في التصميم تترجم بألوان فاتحة ، كما تترجم الظلال بألوان قاتمة .

كما أن الضوء في الطبيعة أو الأبيض في التصميم ، يوحى بمعانى الصراحة أو الحقيقة أو الصدق أو النقاء والبرودة أو التفاؤل . والظلام في الطبيعة أو الأسود في التصميم ، يوحى بخيال وغموض ورهبة وخوف . فالإضاءة عنصراً إيجابياً ، والظلال هى المقابل السلبى لها فهى نتيجة حتمية لسقوط الضوء على الأجسام الثلاثية الأبعاد ومناطق الظلال هى تلك التي لم تسقط عليها أشعة مباشرة من المصدر الضوئى .

وتتأثر حدة الظلام : إضاءة مركزة   إضاءة غير مركزة وموزعة .
إضاءة غير مباشرة   إضاءة غير مؤدية إلى ظلال .

تلعب الإضاءة دوراً هاماً في تحقيق الغايات الفنية التي يطلبها الفنان المصمم مع التعاون مع عناصر أخرى .

١- لتحقيق السيادة للموضوع الرئيسى .
٢- لتحقيق التوازن .
٣- لتحقيق التأثير الدرامى .
٤- لإثارة الإحساس بالعمق الفراغى (٢) .

اللون :

اللون هو احد صور الطاقة الضوئية (٣) ، فهو ذلك التأثير الفسيولوجى (أى الخاص بوظائف أعضاء الجسم) الناتج عن شبكية العين ، سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون (٤) ، فهو إذن حساس وليس له

---

(١) محمد عزت سعد : " خواطر في الفن و التصميم حول غايات من القران الكريم " - مرجع سابق ، ص ٢١٠ - ٢١٢ .
(٢) إسماعيل شوقي :" التصميم عناصره و أسسه في الفن التشكيلي " - مرجع سابق - ص ١١٢ .
(٣) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٤٣ .
(٤) ايمن فاروق : مرجع سابق - ص ٥٥ .

أى وجود خارج الجهاز العصبى للكائنات الحية و الإنسان منها على وجه الخصوص [١] .

ويعتبر اللون من العناصر الأساسية في التصميم ، وتساعد دراسته – من الناحية النظرية ، والخبرة التامة بإمكانيات المواد الملونة Pigment ، واستعمالها استعمالاً ناجحاً – المصمم على إختيار الألوان المناسبة المعبرة [٢] ، واللون في مجال التصميم هو أداة للتعبير عند الفنان المبدع وإن كان مظهراً خارجياً ، وعادة ما تستعمل كلمة لون ليقصد بها المواد المستعملة في التلوين على سطوح الأشكال ، حيث يدرك الشكل في الطبيعة باعتباره لونا [٣] .

وتجدر الاشارة الى ان مفهوم الالوان بالنسبة للمصمم يختلف عنه فى الفنون التعبيرية كالتصوير بالالوان ، فالمصور تصطبغ لوحاته بتعبيرات حسية لونية ، مطلقا العنان لانفعالاته ، اما الالوان بالنسبة للمصمم فهى تتخطى حدود الانفعال الذاتى الى دراسة الابعاد العلمية ، و التعمق فى معرفة خصائصه وتقنيات قياس متغيراته ، بما يتيح للمصمم ان يتخير الوانه – لا من منظور ذاتى وجمالى فحسب – بل من منظور موضوعى و على اسس علمية حديثة [٤]، ومن هذا المنطلق لابد من ذكر مفهوم اللون من منظور علمى . ذلك وحدد اللون من منظور علم الطبيعة بثلاث دلالات هى :

١ – طول الموجة :

اكتشف إسحاق نيوتن أن كل الألوان موجودة في ضوء الشمس ، وإذا مر شعاع ضوئى أبيض خلال منشور زجاجي ، فان هذا الشعاع الأبيض يتحلل إلى مجموعة من الألوان عددها سبعة تبدأ من جانب بالأشعة البنفسجية ثم النيلية ثم الزرقاء ، ثم الخضراء ، ثم الصفراء ، ثم البرتقالية ثم الحمراء في الجانب الآخر، فنتيجة لظاهرة الإنكسار تظهر الأشعة بألوانها الأصلية ، وتسمى بألوان الطيف السبعة أو تتميز بحسب أطوال أمواجها إذ أن لكل أصل لون طول خاص للموجة ، والأشعة البنفسجية هى أقصر موجات الأشعة المنظورة طولاً ، والأشعة الحمراء هى أطولها ، وتوجد بعض الأشعات لا تستطيع العين أن تميزها مثل الموجات تحت الحمراء والموجات فوق البنفسجية .

٢ – عامل النقاء للون :

أى النسبة بين اللون وبين كمية الأبيض الموجود بها .

---

(١) بحوث في التربية الفنية و الفنون : المجلد الخامس – العدد الخامس - جامعة حلوان – كلية التربية الفنية - فبراير ٢٠٠٢ م - ص ٥ .
(٢) أحمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق ، ص ٢٠ .
(٣) دينا أحمد نفادي : مرجع سابق ، ص ٢٨٠ .
(٤) بحوث في التربية الفنية و الفنون : المجلد التاسع – العدد التاسع – جامعة حلوان – كلية التربية الفنية - سبتمبر ٢٠٠٣ م- ص ١٨٥ .

٣ – عامل الضياء :
أى كمية الضوء المنقولة أو المنعكسة أو أعيننا من هذة الألوان [١] .
وبفحص لون شيء ما بنظرة تحليل وتعميق فإننا نجد أن هذا اللون يحدده ثلاث خواص أو صفات :

هوية اللون Color Hue:
وهو اسم اللون مثل الأحمر أو الأصفر ، وتشير الهوية إلى وضع اللون في أشعة الطيف و على دائرة الألوان ، كما تشير إلى البرودة و الدفء في الألوان فالأحمر يشير إلى السخونة و الأزرق يشير إلى البرودة و الأخضر إلى الاعتدال بينهما [٢] .

قيمة اللون Color Value:
القيمة هى الاسم الذى نطلقه على فروق اضاءة اللون أو عتامته ، و هى ما نسميها ايضا بفروق النصوع أو فروق اللمعان أو فروق التالق [٣] ، بمعنى كمية الضوء التي يعكسها أو يرسلها بواسطة الجسم و بالنسبة للملونات تعنى كمية اللون الابيض أو الاسود المضافة للون فاللون الأحمر قد يكون وردى قرنفلى فاتح أو قرمزى غامق داكن [٤].

قوة اللون (الكروما)Color Chroma (Intensity):
هى الخاصية أو الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون أى درجة تشبعه ، ويرتبط تشبع اللون بمدى نقائه أى بمدى إختلاطه بالألوان المحايدة وهى كل من : الأبيض والأسود والرمادى ، وهناك ثلاث أحوال لنقص تشبع اللون يعبر عنها بما يلى :
١ – نقص التشبع لإختلاط أصل اللون بقدر من الأبيض ، وفي هذه الحالة يقال أن أصل اللون قد خفف فأصبح (فاتح أو باهت أو شاحب) .
٢ – نقص التشبع لإختلاط أصل اللون بقدر من الأسود ، وفي هذه الحالة يقال أن أصل اللون قد ظلل أو صار أغمق أو داكن .
٣ – نقص التشبع لإختلاط أصل اللون بقدر من الرمادى ، وهنا يقال أن اللون قد حويد أو عودل أو صار أغمق أو داكن [٥] .

---

(١) إسماعيل شوقي : " الفن والتصميم " - مرجع سابق ، ص ١٨٦ ، ١٨٧ .
(٢) هدى عبد الرحمن محمد الهادي : " تصميم طباعة المنسوجات " – المتحدة للطباعة و النشر – القاهرة – ٢٠٠٠ م - ص ٤٨ .
(٣) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٤٤ - ١٤٥ .
(٤) هدى عبد الرحمن محمد الهادي : مرجع سابق - ص ٤٨ .
(٥) إسماعيل شوقي : " التصميم عناصره و أسسه في الفن التشكيلي " - مرجع سابق ، ص ١٢٢ .

دائرة الألوان :

هى الوسيلة الفعالة لدراسة الألوان ، وهى تتفق مع تسلسل ألوان الطيف ، والألوان الأولية هي التي تتكون منها الألوان الأخرى (١) ، وهى :

مجموعة الألوان الأولية (الرئيسية) : وهى التي لا يدخل في تركيبها أى لون آخر وتتكون من (٢) ، الأصفر – الأزرق – الأحمر .

أما الألوان الثانوية : فتتكون بخلط لونين من الألوان الأولية ، فالأحمر والأصفر ينتجان اللون البرتقالى ، والأزرق والأصفر ينتجان اللون الأخضر .

مجموعة الألوان الثلاثية : وهى من مشتقات الألوان الثنائية وهى تتكون نتيجة خلط لونين ثانويين بنسب متساوية (٣) ، تسمى الألوان الناتجة عن المزج باسم اللون المشترك بينها جميعاً ، فبتحليل أى لونين ثنائيين يظهر إنهما يشتملان على الألوان الثلاثية الأساسية التي تكون في مجموعها اللون الرمادى ، ولكن يوجد لون منها ذو نسبة أكبر في الخليط في سمى الناتج باسمه وأنه يكون محايد ، فمثلاً عند خلط البنفسجي + الأخضر يكون مكونات اللون الناتج التالى البنفسجى، (أحمر + أزرق) + الأخضر (أخضر + أزرق) = (أحمر + أزرق + أصفر + أزرق) – (الأزرق محايد) .

الحياديات :

الحياديات هى الأبيض والأسود ، والرماديات العديدة التي تنتج عن خلط الأبيض والأسود ، ويهتم بها المصممون اهتمامهم بالألوان تماماً ، ولكنها لا توجد في عجلة الألوان لأنها لا لون لها (٤) .

فالألوان الحيادية تعالج كثير من المشاكل الفنية في التصميم ، وسميت بالألوان الحيادية :

- أنها غير متواجدة على الدائرة اللونية .
- كما أنها لا لون لها .
- تتفق مع أى مجموعة لونية (٥) .

الألوان الدافئة والباردة :

إذا أردنا أن نحدد الألوان الباردة نجد أنها تشتمل على الألوان الزرقاء والقريبة من الزرقاء والبنفسجية ، أما الألوان الدافئة فتشمل الألوان الصفراء والبرتقالية والحمراء، أما الألوان الخضراء والألوان الأرجوانية فهى ألوان معتدلة.

---

(١) أحمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق ، ص ٢١ .
(٢) أحمد شحاتة – عبد العزيز جودة : مرجع سابق ، ص ٤١ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٤١ .
(٤) أحمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق ، ص ٢٢ .
(٥) إسماعيل شوقي : " الفن والتصميم " ، مرجع سابق ، ص ١٩٥ .

وأن الألوان الباردة تظهر أقل مساحة من مساحتها الحقيقية أيضاً ، لأن للألوان الدافئة صفة الانتشار البصرى ، وللألوان الباردة صفة التقلص ، كما أن الأشكال المجسمة ذات الألوان الباردة والفاتحة تبدو أخف ثقلاً من تلك الملونة بالألوان الدافئة القاتمة (١) .

الألوان المتكاملة :

هى الألوان التى تتقابل على محور واحد فى دائرة الالوان (٢) ، فاللون الأحمر الأولى يقابله ويكمله اللون الأخضر الذى يتكون من مزج اللونين الأولين الآخرين وهما الأزرق والأصفر ، وكضلك الأصفر الأولى يقابله اللون البنفسجى والذى يتكون من مزج اللونين الأوليين الآخرين وهما الأزرق والأحمر .

الألوان المتوافقة :

هى أن مجموعة الألوان تؤثر على العين تأثيراً ساراً ممتعاً ، وتتصف بالارتباط والوحدة بالرغم من الاختلاف الواضح بينهما احياناً (٣) .

تباين الألوان :

هى تلك الظاهرة التي تزيد من إختلاف الألوان عن بعضها عند تجاورها، فعندما يتجاوز لونان مختلفان ، يكون التباين هو الزيادة في درجة الإختلاف بينهما ، أى أن اللون الفاتح يبدو أفتح مما هو عليه فعلاً ، وأن اللون الغامق يظهر أغمق مما هو عليه . وهذا هو التباين في درجة اللون (٤) .

وليس التباين مقصوراً على آختلاف كنة أو أصل اللون ، فقد يكون التباين في درجة الألوان ، فالألوان بتجاورها ، إذا ما اختلفت في الدرجة فإن الفاتح منها يظهر أفتح مما هو عليه في الحقيقة والغامق يظهر أغمق ، وقد يكون التباين يجمع بين أصل اللون ودرجة اللون معاً .

ويتصل بالتباين ظاهرة تسمى ظاهرة الانتشار البصرى ، وهى أن المساحة الصغيرة من لون أبيض على أرضية سوداء تبدو أكبر من مساحتها الحقيقية ، لأن هذه المساحة البيضاء تضيء الأرضية فتبدو أكبر من مساحتها الواقعية كأنها تتناقص (٥) .

ويتصل بالتباين أيضاً ظاهرة أخرى تتعلق بقيمة اللون وهى أنه إذا وضعت مساحتين متساويتين من الرمادى الأولى على أرضية فاتحة ولتكن بيضاء ، والثانية على أرضية غامقة ولتكن سوداء فأن المساحة الأولى تبدو للنظر أفتح من الثانية (٦) .

---

(١) أحمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق ، ص ٢٢ ، ٢٣ .
(٢) بحوث في التربية الفنية و الفنون : المجلد الخامس - مرجع سابق - ص ١٠
(٣) إسماعيل شوقي :" التصميم عناصره و أسسه في الفن التشكيلي " - مرجع سابق ، ص ١٣٦ .
(٤) أحمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق ، ص ٢٦ .
(٥) إسماعيل شوقي : " الفن والتصميم " ، مرجع سابق ، ص ١٩٢ .
(٦) أحمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم: مرجع سابق ، ص ٢٧ .

الفراغ :

يمكن تعريف الفراغ بالمحيط الذى يعيش فيه الانسان و فى هذا المحيط يتنفس الانسان و يتحرك و يعمل و يحاول تاكيد وجوده غريزيا ، و كما هو الحال فى الطبيعة فى شان الشكل و الفراغ نجد نفس المواصفات و الفلسفة فى الفن ، ففى اى عمل فنى نجد ما يسمى بعلاقة الشكل فى الفراغ ، و فى حدود فراغ اللوحة يشكل الفنان عناصره من اشكال متعددة ، و لكن بشكل يتفق مه الوحدة الفنية (١) .

ويعد الفراغ عنصرا اساسيا من العناصر التي تدخل في بناء التصميم و صورة من صور الطاقة التي يتضمنها . يرتبط الفراغ بطبيعة المكان ويؤثر في فاعليات الحجوم التي تتواجد فيه ويتنوع بين فراغات المساحات و الهواء التي تحيط بالاجسام أو يتخللها أو ينفذ في ها الهواء (٢) .

فحين تتجمع الخطوط و المسطحات والكتل كلها أو بعضها فإنها تخلق فراغاً ، فإن ذلك يقضى أن يوضع في الاعتبار تولى أهمية للشكل الداخلى لهذا الفراغ . أما التصميم المسطح فهو شيء آخر أنه سطح ذو بعدين الطول والعرض، وعلى الفنان أن يقدر الطريقة التي يستطيع بواسطتها الإيحاء بالعمق أو البعد الثالث في الفضاء (٣) .

ويمكن تمييز الفراغ تبعا لتعاملنا معه في التصميم إلى نوعين :

الأول : هو الفراغ الذي يتواجد في التصميم المسطح

الثاني : هو الفراغ الحقيقي يلازم تواجد العناصر المجسمة والفراغ في التصميمات المسطحة يطلق عليه اصطلاحيا لفظ " الأرضية " (٤) .

٢ - **النظام البنائي** (**هيكل التكوين**)

النظام فى مجمله هو الأسلوب الذي ينظم به عدداً من العناصر والمفردات فى علاقات تخدم بعضها البعض بحيث تبدو فى وحدة كلية تمثل هذا النظام .

وفيما يلى عرض لبعض أهم الأسس التى يجب أن تراعى فى تنظيم عناصر العمل الفنى بشكل عام ، والمعلق على وجة الخصوص (٥) .

---

(١) ايمن فاروق : مرجع سابق - ص ١١٠ - ١١١ .
(٢) إسماعيل شوقي : " التصميم عناصره و أسسه في الفن التشكيلي " ، مرجع سابق ، ص ٦٥ .
(٣) إسماعيل شوقي : " الفن والتصميم " - مرجع سابق- ص ١٠٢ .
(٤) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٣ ٩.
(٥) إسماعيل شوقي : " الفن و التصميم " - مرجع سابق - ص ٢٠٦ .

أ- الشكل والأرضية :

هما احد اهم الاسس التى تمثل هيكل التكوين الفنى ، و رغم ان الاتنباه يتركز على الشكل فان الارضية لا تقل عنه اهمية ، لان كلا العنصرين ضرورى لادراك اهمية الشكل [١].

والشكل هو الجزء الهام الذى يختلف فى صفاته المرئية عن الأرضية ، والذى يثير اهتمام الفنان ، ويعنى به عناية كبيرة من حيث الحجم والتركيب والنسبة ويلاحظ أن الفنان ينشئ عند ابتكار الشكل نفسه فراغات داخلية تصبح أيضاً جزءاً هاماً من العمل الفنى أو التصميم ، ولكنها تمثل الأرضية أو الهيئة السلبية فيه ولها مساحتها الخاصة وشكلها وقيمتها فى التصميم .

ولذا يجب على المصمم أن يعنى بالأرضية أو المساحات السلبية كلها ، سواء كانت حول الشكل أو ناشئة بداخله ، كما يعنى بالشكل أو المساحات الإيجابية ، وأن يوجد بينها دائماً علاقة قوية بحيث يعطى للأرضية ما للشكل من قيمة جمالية ، و قد يتبادل الشكل والأرضية الاهتمام ، فتارة تظل المساحة الإيجابية هى الشكل وتارة أخرى تصبح المساحة السلبية والإيجابية هى الأرضية ، ويحدث ذلك عندما تكون أشكال كل منها جيدة للتصميم أو يكون لهما درجتان لونيتان متساويتان فى القوة فيتعادلان من الناحية الفنية [٢] .

ب- التوافق والتباين :

التباين يعنى تلك الفروق الواضحة بين الأشياء ، و معناه فى مجال الفنون التشكيلية الفروق بين الأشكال والخطوط والدرجات والألوان . التباين فى اللون هو تلك الظاهرة التى تزيد من اختلاف الألوان عن بعضها عند تجاورها ، فهو الزيادة فى درجة الاختلاف بينهما ، فاللون الفاتح يبدو أفتح مما هو عليه فعلاً واللون الغامق يظهر أغمق مما هو [٣] .

والتباين قد لايكون فى اللون فقط بل قد يكون فى الحجم واتجاه الخطوط والمساحات والشكل والملمس وغيرها ، والتدرج والتباين أمران لاغنى عنهما فى أى عمل فنى ، فهما فى حد ذاتهما طرفا نقيض .

أما التوافق فهى الحالة التى يرتبط فيها طرفان متباينان بدرجات متوسطة ، فإذا جمع الصورة بين مساحتين إحداهما سوداء تماماً والأخرى بيضاء تماماً ، فهما طرفان متباينان ، وإذا ربط بينهما بدرجات رمادية متوسطة تبدأ برمادى قاتم وتنتهى برمادى فاتح جداً فإن هذه الدرجات المتوسطة تكون قد

---

(١) روبرت جيلام سكوت : " أسس التصميم " - ترجمة محمد محمود يوسف – عبد الباقي محمد إبراهيم – مراجعة عبد العزيز محمد فهيم - دار نهضة مصر للطبع و النشر - الطبعة الثانية - الجمعية المصرية لنشر المعرفة و الثقافة العالمية - القاهرة - ١٩٨٠ م - ص ٢٠ .

(٢) احمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق - ص ١٥ - ١٦ .

(٣) المرجع السابق - ص ٢٦ .

ربطت بين الطرفين المتباينين ، وهنا يقال أن بالعمل الفنى تدرج للألوان فلا تختفى المساحات البيضاء ولا السوداء ، بل يكون بينهما تدرج [١] .

ج- المحاور التى يبنى عليها النظام التصميمى :

من الضرورى أن يبدأ المصمم بتحديد النظام المختار فى شكل تخطيط عام ، فالنظام البنائى للتصميم بمثابة تحديد للمحاور الرئيسية التى يبنى عليها النظام التصميمي ، وتلك المحاور هى الرأسية والأفقية ، والمائلة ، والمنحنيات .

د- التصميم والشبكات الهندسية :

أسفرت النظرة الخاطفة حول مفهوم القياس واستخداماته فى مجال التصميم للأعمال الفنية عن علاقة ارتباط وثيقة بين التصميم والنظام الهندسى ، فالتصميم هو توازن التركيب ، أو رياضة الشكل الفنى ، وحيث أن الشبكيات الهندسية أحد أدوات القياس ، أو مظهر من مظاهر القياس لكونها نظام هندسى . لذا فيمكن الاعتماد عليها فى التوصل للعديد من الصيغ التصميمية القائم وحداتها واتزانها على التناسب الهندسى الجمالى [٢] .

٣ - الأسس الإنشائية (العلاقات التشكيلية)

تتركز الأسس الإنشائية حول الكيفيات الاجرائية لتحقيق القيم الجمالية في التصميم ، و هى كيفيات ترتبط بضرورة الوعى بعمليات الادراك البصرى من جانب ، و بالممارسة العملية في انشاء العلاقات من جانب اخر ، و هما جانبين يكمل كل منهما الاخر [٣] .

والأسس الإنشائية تعد إحدى أسس بناء التصميم ، إذ أنها المحدد للعلاقات التي تربط بين عناصر العمل أو مفردات التصميم ومدى تأثيره بالعناصر المحيطة به ووحدة التصميم وترابطه .

وتتضمن تلك العناصر التشكيلية أنماطاً لا حد لها من نظم تترابط بين بعضها البعض ومن خلال مجموعة من الأساليب المنتظمة التي يستعين بها المصمم لأحكام العلاقات الشكلية على مسطح التصميم مثل :

الشكل وتغيير المساحة ، الشكل واختلاف الملامس ، الشكل والتباين ، الشكل وتغير الوضع ، الشكل وتغير المكان ، الشكل وعمليات الخزف ، الشكل وعمليات الإضافة ، علاقات التجاور ، علاقات التماس ، علاقة التراكب ، التدخل بين الأشكال ، التشابك بين الأشكال ، الشفافية ، التصغير والتكبير ، التباين بين الأشكال ، التوافقات اللونية ، التبادل بين الشكل والأرضية ، تكرار العناصر [٤].

---

(١) هديل فرحات محمد عبد الصبور : مرجع سابق - ص ٢٨٤ .

(٢) دينا احمد نفادى : " فلسفة التجريدية التعبيرية في تصوير الفن الحديث و التقنية الابتكارية في تصميم طباعة المعلقات النسجية " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠٥ م- ص ٤٤٧ .

(٣) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٥٧ .

(٤) إسماعيل شوقي : " الفن والتصميم " ، مرجع سابق ، ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

٤ - الأسس الجمالية (أسس التصميم)

الأسس الجمالية هو مصطلح يشير في جوهره إلى القيم التي تتضمنها العلاقات الشكلية في التصميم الذي نراه جميلا ، فهو مفهوم معنوي يوجه السلوك الجمالي ، لكنه ليس سلوكا جماليا أو عمليا (١) .

وتتركز الأسس الجمالية للتصميم حول مفهوم القيمة الجمالية للتصميم ، وينبغي أن نشير إلى ضرورة النظر إلى تلك الأسس باعتبارها قيما متداخلة ومترابطة ، فهي تعمل معا دون انفصال و بينها اعتماد متبادل ، ليسفر تحققها في النهاية – على نحو متكامل – عن طبيعة خاصة للطاقة المتضمنة في كل تصميم وعن فاعلية متميزة في التأثير الادراكي للعلاقات الشكلية (٢) .

وقد اتفق اغلب العاملين في مجال التصميم أن أسس التصميم هي :

١ - الوحدة :

يمكن تعريف الوحدة على أنها الموازنة أو انسجام العلاقات و تكامل هذة العناصر داخل إطار اللوحة أو التمثال أو التصميم ، و تتحدد وحدة أي تكوين أو شكل فني بفعل عناصره المكونة و التي تضم السطوح و المساحات و مواضعها بالنسبة للشكل العام (٣)

ويعبر مفهوم الوحدة في جوهره عن قيمة الائتلاف الكلي بين العناصر المتباينة في التصميم ، و هو ما نعبر عنه بمفهوم (الوحدة مع التنوع) ، ففي مجال التصميم نحن ننشد تحقيق " منتهى الوحدة مع منتهى التنوع " و تلك الغاية التي ننشدها تعنى ضمن ما تعنى :

- وحدة النظام البنائي الذي تتسق فيه القوى المتنوعة للعناصر ، والتكامل الوظيفي لأجزائه .
- وحدة الجو اللوني العام للتصميم مهما تباينت أجزاءه في الكنه والقيمة والشدة .
- وحدة التعبير والتأثير النفسي والهدف (٤).

وتتحقق الوحدة فى العمل الفنى عندما يتوافر جانبان أساسيان : الأول التنظيم الجيد فى علاقة أجزاء التصميم بعضها ببعض ، والثانى علاقة كل جزء منها بالتكوين الكلى ، فالارتباك والتشتت داخل التصميم أو العمل الفنى يهدم الوحدة فيه (٥) .

---

(١) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٥٨ .
(٢) المرجع السابق - ص ١٥٧ .
(٣) ايمن فاروق : مرجع سابق - ص ٧٩ - ٨٠.
(٤) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٥٢ - ١٥٣ .
(٥) روبرت جيلام سكوت : مرجع سابق - ص ٣٧ - ٣٨.

وتتعدد أنواع الوحدة كما يلى :

- وحدة التشكيل : وتتحقق من خلال تقارب أجزاء التصميم .
- وحدة الفكرة : وفيه تؤكد الأجزاء بعضها لبعض بحيث تعكس لمن يراها موضوعاً واحداً .
- وحدة الأسلوب : وتتضح من خلال معالجة الموضوع وإنجازه بأسلوب واحد قد يصبح الجمع بين الأسلوبين فى تصميم واحد [١] .

٢ - التوازن Palance

يعبر مفهوم التوازن عن حالة كونية عامة تعكس تعادلية القوى المتضادة في الكون ، و تلك الحالة قد أحسها الإنسان أيضا في ذاته و سعى لإدراك أسبابها في الطبيعة [٢] .

كما عرف علماء الجمال الاتزان بأنه تصارع القوى المتضادة فى العمل الفنى مما يكسب عناصر التصميم الثابتة نوعاً من القوى الديناميكية والحيوية ، وفى تعريف آخر وجد الإتزان نتيجة ترتيب للعناصر التشكيلية بحيث يكمل كل منها الآخر أو يعوضه [٣] ، اى انه حالة استقرار منظم لحركة قوى متالفة لتلك العناصر مختلفة كانت او متشابهة [٤].

والتوازن من الخصائص الأساسية التي تلعب دورا هاماً فى جماليات التكوين أو التصميم يتجة نحو تحقيق الاتزان فى تنظيم عناصر عمله الفنى ليس على المستوى الفنى فحسب ولكن على المستوى الانسانى عامة ، و يتحقق التوازن في التصميم عندما :

- تتوازن الأشكال المتباينة الفاعلية فلا يصبح أيا منها أكثر جذبا و حائلا دون رؤية الكل .
- توازن الطاقات اللونية باختلاف فاعليتها في إثارة الإحساس بالحركة التقديرية على السطح أو في عمق التصميم .
- توازن الطاقات الحركية المعبرة عن التغير و أسبابه في التصميم .
- توازن المحاور الأساسية في النظام التصميمي [٥] .

ويتضمن الاتزان العلاقات بين الأوزان ، فأى ترتيب زخرفى أو تصميم يجب أن ينقل للإنسان الإحساس بالإستقرار والاتزان إذا ما توازنت فيه الأشياء التى نحسها كأوزان وتوازنت أيضاً الألوان والقيم ومن أمثلة الأشياء التى نحس

---

(١) محمد عبد المنعم زكى : مرجع سابق - ص ٦٧ - ٦٨ ..
(٢) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٥٣ .
(٣) جيروم ستولينتر : مرجع سابق - ص ٣٥٢ .
(٤) منى محمد ندا سليم ندا : " استخلاص القيم الفنية لمختارات من جداريات مصطبة ميريروكا كمدخل للتذوق الفني " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - ١٩٩٤ م - ص ١٦١
(٥) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٥٤ .

بها كأوزان ، المساحات المعتمة فى التصميم ذا البعدين أو الأشكال المجسمة فى قطع الأثاث والأعمال الفنية المماثلة (١) .

والاتزان من القيم التى يخلقها الفنان و يحسها المشاهد فنحن لانشعر بالراحة عندما ينعدم الإتزان فى تنظيم أو ترتيب الأشياء من حولنا ، فالمشاهد دائماً يبحث عن نوع العلاقة المتزنة التى تعطيه الوحدة الجمالية للأشياء . و لا نستطيع الزام الفنان لتحقيق الاتزان باتباع بمجموعة من القواعد الصارمة ، فالفنان أو المصمم يصل إلى تحقيق التوازن بإحساسه العميق خلال تنظيم علاقات الأجزاء فى العمل الفنى من خط ومساحة ولون وملمس ودرجات الفاتح والغامق (٢).

٣- الإيقاع Rhythm

هو علاقة البعد التى تنظم توزيع الاشكال فى التكوين ، و الإيقاع في العملية الفنية ما هو إلا تكرار لوحدات ايجابية كالكتل أو المساحات ، قد تكون متماثلة أو متقاربة أو مختلفة في فترات (مساحات) زمنية (٣) .

ومفهوم الإيقاع في جوهره يعنى حالة من حالات التغير ، و هو في ذلك يرتبط ارتباطا وثيقا بمعنى الحركة (٤) ، فتعريف الإيقاع يشير إلى حركة عين المشاهد من خلال المفردات المتتابعة تلك الحركة التى تحد من الرتابة المتلازمة فالإيقاع أساس من أسس التصميم ويرتكز على تكرار العنصر المرئى بطريقة معروفة أو منتشرة فى كل الأعمال الفنية (٥).

الامر الذى يخلق تواصل حركى ناتج عن نظام توزيع مفردة تشكيلية ، كالخط ، الشكل ، الملمس .. ويستغرق إدراك هذه المفردات بصرياً جزءاً من الزمن كما أن صفة الإيقاع هى الإستمرارية (٦) .

والإيقاع مرتبط أيضاً بالتنوع سواء فى الشكل أو فى النظام كما أنه مرتبط بالتناسب فالمسافت بين الأشكال والتجاذب الذى يحدث بينها والتسب بين مساحتها وأحجامها وسائل إيقاع فى التشكيل وكذلك فهو مرتبط بالمضمون وهو يوضح مالدى الفنان من أفكار ومشاعر فهو من أهم وسائل التعبير عن النفس (٧).

---

(١) احمد حافظ رشدان – فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق - ص ٧٧ .
(٢) اسماعيل شوقى : " الفن و التصميم " - مرجع سابق - ص ٢٣٠ .
(٣) يحيى حمودة : " التشكيل المعماري " - مطبعة مصنع اسكندرية للكراسي - الإسكندرية - ١٩٧٧ م - ص ١٣٣ .
(٤) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٥٤ .
(٥) محمود البسيوني : " الفن و التربية " - دار المعارف - ١٩٨٤م - ٢٤٧ .
(٦) احمد محمد على عبد الكريم : " إنتاج تصميمات زخرفية قائمة على تحليل النظم الإيقاعية لمختارات من الفن الإسلامية " - رسالة ماجستير - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ١٩٨٥م - ص ٤٢ .
(٧) احمد شحاتة – عبد العزيز جودة : مرجع سابق - ص ٥٣ .

ويظهر الإيقاع في أساليب متعددة فإما أن يكون في شكل تكرار للعناصر أو تكرار للنقاط – أو تكرار للمساحات – أو تكرار للمسات الفرشاة – أو تكرار اللون ، و في الإمكان استخدام أكثر من إيقاع في عمل فني واحد (١) .
و هناك أنواع مختلفة من الإيقاع هي :

الإيقاع المتزايد :
يقوم هذا الإيقاع على تزايد ارتفاع أو حجم أو لون الأشكال بشكل تدريجي مع ثبات الفترات أو العكس أي تزايد الفترات مع ثبات الشكل بحجمه أو تزايد الاثنين معا .

الإيقاع المتناقص :
يتأتى ذلك بتناقص حجم الوحدات بشكل متدرج مع ثبات أبعاد الفترات ، أو تناقص أبعاد الفترات تدريجيا مع ثبات حجم أو أشكال الوحدات أو تناقص الاثنين تدريجيا معا .

الإيقاع التبادلي :
ينتج عن استخدام وحدتين مختلفتين من ناحية الحجم و المساحة وثبات المسافات .

الإيقاع المكسور :
يبدو ذلك في تكرار بعض الوحدات بشكل منتظم مع وجود كسر في أبعاد و شكل وحدة منها .

الإيقاع الحر :
فيه لا يتقيد المصمم أو الفنان بمساحات أو أشكال العناصر في نظم تكرارها أو ترتيبها .

إيقاع قائم على التكرار :
وهو ما يسمى بالإيقاع الرتيب و فيه يتكرر الشكل أو الوحدة بنفس الأبعاد و نفس المسافات و الفترات ، وكثيرا ما يحتاج الفنان إلى استخدام هذا النوع لتأكيد شيء معين بهدف المضمون الفني .

الإيقاع المستور :
وهذا النوع من الإيقاع غير مرئي ، ولكن يمكن أن يلاحظه الفنان في عناصر الطبيعة و يعكسه في مكونات فنية (٢) .

إن الإيقاع مصدر لحيوية التصميم و جمالياته بما يثيره من أنماط متغيرة للحركة ، و مظهر القيمة الطاقية في الوجود و سببا أساسيا من أسباب فاعليات

---

(١) ايمن فاروق : مرجع سابق - ص ٩٢ .
(٢) ايمن فاروق : مرجع سابق - ص ٩٠ : ٩٢ .

التأثير الادراكي في المشاهد لإدراك الوحدة بين الأجزاء و إدراك التوازن بين الطاقات الكامنة في العناصر المنشئة للتصميم [١] .

ومن أهم القيم التى تبرز الإيقاع مايلى :

أ- التكرار :

هو التتابع المستمر لنفس العنصر و يمكن ان يظهر بتتابع عدد معين من العناصر المتشابهة فى الشكل و الابعاد ، او بتتابع عناصر متشابهة فى الشكل لكنها مختلفة فى ابعادها [٢] .

التكرار هو استثمار الوحدة المفردة أستثمار لأكثر من شكل أو وحدة مفردة سواء كان كل منها ممثلاً لصور من الطبيعة خلال صيغ تمثيلية ، أو مجردة ، أو هندسية ، وسواء كان الشكل لأو الوحدة المفردة تتحقق من خلال عنصر من عناصر العمل الفنى أو أكثر ، وسواء كان هذا التكرار أو الترديد يتبع نظاماً ثابتاً أو غير ثابت ، بسيط أو مركب ، أو كان يتبع اتجاها أفقياً ، أو راسياً ، أو مائلاً ، أو حلزونياً ، أو دائرياً فيصبح الشكل ، أو الوحدة ، أو الأشكال ، أو الوحدات خلال نوع من التنظيم مرتبطاً بنسيج العمل ارتباطاً ذا نسق عضوى أو هندسى . بمعنى ألا يعمل توصيف التكرار على الإخلال بالمنطق الجمالى للإيقاع ، والوحدة ، والتنوع [٣] .

ويعتبر تكرار مواصفات الشكل و تناسق النقاط ، و الخطوط ، والمساحات ، و البقع (لمسات الفرشاة) ، و الاجسام ، و النسب ، و الملامس ، والالوان كلها تعتبر من مواضيع الإيقاع ، فالإيقاع يمكن ان يتكرر كالضربة الموسيقية ، من حيث الانتظام المميز ومن حيث الارتفاع والهبوط ، والقوة والضعف ، ومن حيث خصائص الطول و القصر [٤] .

ب- التدرج :

نعنى بالتدرج التتابع ، وفيه يظهر تدرج مساحات الاشكال او احجام الكتل او تدرج الوانها و ملامسها و قيمها ، ويظهر التدرج ام من الاكبر الى الاصغر او من الاصغر الى الاكبر ، وفى حالة الالوان اما من الفاتح الى القاتم او العكس [٥] .

يقوم الإيقاع على تنظيم الفواصل من خلال عنصران هامان هما الفترات والوحدات والأشكال ، وتتدرج هذه الفترات فى اتساعها مما يؤدى إلى سرعة أو

---

(١) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٥٦ .
(٢) يحى حمودة : مرجع سابق - ص ١٣٣ .
(٣) دينا أحمد نفادي : : " فلسفة التجريدية التعبيرية في تصوير الفن الحديث و التقنية الابتكارية في تصميم طباعة المعلقات النسجية " - مرجع سابق - ص ٤٤٨.
(٤) جوهانز ايتين : مرجع سابق - ص ٨٢ .
(٥) ايمن فاروق : مرجع سابق - ص ١٠٦ .

بطء الإيقاع ، فحينما تتدرج الفترات والأشكال بمسافات صغيرة يحدث ايقاع سريع والعكس عند تكرار الأشكال والفترات بمسافات كبيرة يحدث ايقاع بطئ ، أى تقترن الإيقاعات السريعة بقصر الفترات بين الأشكال وتقترن الإيقاعات البطيئة بطول المسافات .وينشأ عن ذلك حركة العين بين العناصر على مسطح التصميم ، ويبعث التدرج الواسع عادةالاحساس بالراحة والهدوء .

ج- التنوع :

لابد وأن يعتمد كل عمل فنى على تحقيق التنوع والتغير الإيقاع ى بحيث لايفقد العمل وحدته ، أي يقوم هذا التنوع على نوع من التنظيم للحفاظ على الوحدة ، فكلما جاء التنوع بين عناصر العمل الفنى بشرط توفير نظم واضحة لوحدتها كلما عبر هذا العمل عن الديناميكة والفاعلية ، فالتكرار والتنوع صفتان متلازمتان فى بناء العمل الفنى المعبر ، فلا تطغى وحدته على تنوعه ولاتنوعه على وحدته .

د- الإستمرارية :

يتميز الإيقاع بالتواصل أو الاستمرار لتحقيق الترابط القائم على تكرار الأشكال داخل تصميم .

وتعد صفة الاستمرارية قاسم مشترك يكسب الوحدة تنوعها ويكسب التدرج انتظامه ويعطى العملل ككل صفة الترابط بين أجزائه ، فيمكن أن يحقق الفنان التوحيد فى تصميمه المعقد الذى يتضمن عناصر تشغل درجات متفاوتة فى نمو الأشكال ، وتنتج عناصر ذات قيم متنوعة وفراغات ذات قوى مختلفة عن طريق مايكتشفه فيما بينها من أنواع من الاستمرار .

٤- التناسب Proportion

التناسب هو التوازن المحكم بين كل جزء و آخر في الشكل على أساس من وظيفة هذا الجزء (١) ، و هو يشير إلى أهمية قيام العلاقات بين أجزاء الكيان الواحد على نسب رياضية ، و تشير إلى العلاقة بين مقدار الطاقة و فاعلية الوظيفة للأجزاء في إطار الكل (٢) ، وبذلك فالتناسب هو اللغة الرياضية أو الترجمية العددية التى توصل إليها الإنسان للتعبير عن العلاقات المخالفة التى يمكن ادراكها فى الأشياء (٣) .

وإدراك تلك القيمة عددياً أو هندسياً يؤدى إلى استنباط أسرار التوافق أو التناسق بين مجموعة عناصر الأشكال والاهتداء بها هو اهتداء إلى أسباب النظام

---

(١) أبو صالح النواوي : " الصلة بين الطبيعة و الفن و التصوير الجداري " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ١٩٩٠ م - ص ٦٤ .

(٢) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٥٦ .

(٣) احمد شحاتة – عبد العزيز جودة : مرجع سابق - ص ٦٤ .

الذى يحدد لكل عنصر مكانته الجمالية حسب أهميته وتأثيره بالنسبة للمجموعة الكلية (١) .

وهناك فرق بين النسبة والتناسب ، فالنسبة علاقة بين شيئين بينما التناسب هو علاقة بين ثلاثة أو أكثر (٢) ، ويمكن تطبيق قواعد النسب على المساحات اللونية باختلاف قيمها و ملمس سطوحها ، لان النسب الجيدة في أي تكوين أو تصميم معين ما هلا إلا علاقات و اتحاد ما بين العناصر المتجانسة أو المتباينة (٣).

والنسبة وثيقة الصلة بالإيقاع و بما يعنيه من تحولات و تغيرات و حركة و أحداث و قوى فاعلة ، و إن النسبة وثيقة الصلة بالتوازن بين القوى و سببا من أسباب التنوع و الوحدة ، و غاية ما ننشده في التصميم أن تجيء النسبة بين أجزاء معبرة عن فاعلية الأجزاء و محققة لدور كل جزء في تحقيق الإيقاع العام و التوازن بين القوى و المظهر الموحد الذي تأتلف فيه كافة الطاقات (٤) .

ومن أهم اسباب استخدام التناسب :

- تناسق العنصر المفرد مع الشكل الكلى .
- الترتيب المتناسب لاتجاة كل عنصر من العناصر الجزئية .
- تأكيد طابع ووحدة العمل الفنى .

(١) إسماعيل شوقي : " الفن و التصميم " - مرجع سابق - ص ٢٢٦ : ٢٣٤ .

(٢) دينا أحمد نفادي : " التكعيبية كقيمة تشكيلية لابتكار تصميم طباعة المعلقات المعاصرة من خلال الحاسب الآلي " – مرجع سابق - ص٢٩٠.

(٣) ايمن فاروق : مرجع سابق - ص ٨٢ - ٨٣ .

(٤) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٥٧ .

الحاسب الآلي في مجال التصميم

مقدمة :

منذ بداية الخلق كانت الأداة هي سلاح الإنسان وتطورت هذه الأداة من حجارة يحمى بها نفسه إلى قضيب حديد ومن ثم تبعاً للتسلسل الحضاري إلى أدوات أخرى يسخرها لحاجاته ، ومع التطور والرقى تحولت هذه الأدوات لتصبح أدوات فكرية (١) ، و الحاسب الآلي أحد أهم أدوات العصر الحديث ، فهو من ثمار التطور العلمي والتكنولوجي الذي تم في العقد الأخير ، لما يتسم به من إمكانيات المتعددة والتي حققت قدراً كبيراً من النمو والتقدم والتطور في مختلف المتطلبات التخصصية في كافة العلوم والفنون .

وعلى المستوى الفني فقد استخدم الحاسب الآلي كوسيط جديد متميز يساعد على التواصل في العمل الفني ، إذ يختصر الوقت الفاصل بين التوصل إلى إحدى الأفكار وتنفيذها مما يؤدى إلى استمرارية توالد الأفكار ونموها بسلاسة دون عوائق .

وقد جاء استخدام الحاسب الآلي واكتشافه كتقنية آلية جديدة للنشاط الابتكاري أن أصبح من الممكن جداً إنتاج تصميمات من خلال الكمبيوتر ليس من حيث توسيع مجال القدرة الفعلية للمصمم فحسب ولكن من حيث دوره في كفاءة مقدرة اليد البشرية للمصمم أيضاً وذلك من خلال قيام الكمبيوتر بإنتاج تصميمات معقدة بطريقة سهلة نسبياً وبدقة وتحكم تام مما يصعب إن لم تكن مستحيلاً إنتاجه باليد أو بأية أداة أخرى (٢) .

وقد قطعت الحاسبات الآلية شوطاً كبيراً في مجال التصميم وحققت أهدافها، كما ساهمت في تقدم وتطور نظم التصميم ، والمصمم الواعي والمواكب لتطورات ومتطلبات عصره هو التأهب للإستفادة من تطور الحاسبات وتطويعها في مجال التصميم وذلك باعتبار الحاسب الآلي كأداة تستعمل لتشارك الفنان في نشاطاته وإن أعانته ، وتحقق ابتكاراته ليخلق أشكالاً فنية وخبرات جمالية كان من الصعب في السابق أن يحققوها بتلك الدقة والسرعة ، وإضافة التنوع إلى التنوع الهائل في الأفكار الخلاقة والغير مألوفة مع امكانية تنفيذها .

---

(١) نبيل حسن : " الكمبيوتر و العمارة – الموسوعة المعمارية " - دار الراتب الجامعية - القاهرة - سنة النشر غير مذكورة - ص ١٢ .

(٢) هدى عبد الرحمن محمد الهادي : مرجع سابق ، ص ٨٣ .

المراحل التاريخية لظهور الكمبيوتر

مر الحاسب الآلي الذي نعرفه الآن – و الذي يمكنا بكل سهولة من إدخال و إخراج كافة البيانات و المعلومات المطلوبة – بالعديد من المراحل و التجارب و المحاولات التي تعددت ما بين الفشل و النجاح و التعديل ، لتنتهي تلك المراحل بإنتاج الكمبيوتر الشخصي Computer PC ، و لعل ركب التطور و التطوير ملازم لهذا الجهاز الالكتروني سواء شمل هذا التطوير جهاز الحاسب الآلي ذاته لتنج أجهزة متطورة الإمكانيات و السرعات و السعة التخزينية مع حجم اقل و برامج أكثر تنوع و ابتكار ، و نوجز أولى المراحل التي مر بها الحاسب الآلي فيما يلي ، و التي تشير بإشارة واضحة سبب تسميته بالحاسب .

الآلة التحليلية (باباج) (Babbage's Analytical Machine) (١٨٣٤)

لم يثن فشل باباج في صنع آلته التفاضلية عن تصميم آلة أخرى أكثر تعقيداً. كان الهدف من التصميم الجديد عدم الإقتصار على نوع واحد من العمليات الحسابية بل تعداه إلى تمكين الآلة من القيام مهام عدة استناداً إلى تعليمات المشغل.
وبذلك حملت هذه الآلة بذور الكمبيوتر المبرمج المتعدد المهام . لكن امكانات ذلك العصر جعلت من المستحيل صنع الآلة . ويكفى أن حجمها كان سيصل إلى حجم قطار .

مبوّب هولاريث (Hollerith Tabulator) (١٨٩٠)

آلة حسابية تعمل بالبطاقات المثقوبة صممت ونفذت بنجاح واستخدمت فى إحصاء سكان الولايات المتحدة عام ١٨٩٠ . كان قوام الآلة إبر معدنية تتبع الثقوب وتمر فيها لتغلق دائرة كهربائية متصلة بسلسلة ساعات مرقمة تفيد كل منها إلى الرقم الذي سلكت الإبرة عبره .

حاسبة هارفارد " مارك ١ " (Harvard Mark 1) (١٩٤٣)

صنعها هوارد أيكن (Howard Aiken) ، من جامعة هارفارد ، بالإشتراك مع شركة " أي . بى . أم " وهى تعمل بمبدأ البطاقات المثقوبة وتستطيع طباعة النتائج بواسطة آلة كاتبة حرارية . وكانت تقوم بالعمليات الحسابية الأربع جمع وطرح وضرب وقسمة وكذلك تحليل الجداول الحسابية بسرعة ١٠ عمليات جمع في الثانية . ورغم أنها كانت آلة ميكانيكية حرارية فقد شكلت محطة رئيسية في تقريب موعد ظهور الكمبيوتر الإلكتروني وقد بلغ طولها حوالي ١٥ متراً وإرتفاعها حوالي ٢,٤ أمتار.

كمبيوتر انياك (ENIAC) (١٩٤٦)

أول كمبيوتر إلكتروني صنعه برسبر ايكرت (Presper Eckiert) وجون موكلي (John Mauchly) من جامعة بنسلفانيا. وكان جهازاً متعدد الأغراض قادراً على إنجاز ٥٠٠٠ جمع في الثانية الواحدة وهى سرعة تعادل ألف ضعف سرعة الآلات الحاسبة الميكانيكية الحرارية المتوافرة في السوق آنذاك . وكان قوام الآلة ١٨,٠٠٠ أنبوب مفرغ متصلة بنصف مليون وصلة لحام وبلغت زنتها ٣٠ طناً واحتلت مساحة ٧ × ١٥ متراً مربعاً (١) .

و قد اقتصر استخدام الحاسب في بداية القرن الأخير من القرن العشرين على المجالات العلمية والرياضية المعقدة ، كما اقتصر تشغيل هذه الحاسبات على الأشخاص المدربين تدريباً عالياً في مجال تكنولوجيا " الكمبيوتر " والمعلومات ، وكان ينظر إلى الحاسب على أنه ذلك الجهاز المعقد جداً والذي يصعب إستيعابه والتعامل معه ، واقتصر استخدامه في البداية على الجهات الحكومية والعسكرية والمؤسسات التجارية والبنكية الكبيرة (٢).

وبظهور الحاسبات المصغرة أو الحاسبات الشخصية (Personal Computers) وانتشارها خلال العقدين الماضيين انتشاراً كبيرا تغيرت طريقة استخدام الحاسبات عما كانت عليه في بداية ظهور الحاسبات الكبيرة . وقد كان استخدامها في البداية محدوداً إلا أننا يندر أن نجد مجالاً من مجالات الحياة لا يستخدم فيه الحاسب الآلي أو لا يساعد الحاسب الآلي في تحسين أدائه . وأصبح وجوده في المنازل أمراً طبيعياً وأمكن الإستفادة منه داخل المنازل في أغراض كثيرة منها إعداد ومتابعة ميزانية المنزل واستخدام الألعاب المسلية للأطفال وكتابة الرسائل (٣) .

وفي مجال التصميم أثرى الكمبيوتر الحصيلة المرئية للمصمم بحيث أعطى له الفرصة لرؤية العديد من الصور والتصميمات ، مما جعل مميزاته في مجال التصميم تتعدد وتتنوع ، ولادراك مساهمة الحاسب الالي فى مجال التصميم لابد من إلقاء بعض الضوء في ماهية ومميزات الحاسب الآلي كأداة أثبتت قدرتها وكفاءتها في الكثير من المجالات .

---

(١) أنطوان بطرس : " موسوعة الكمبيوتر الميسرة " - مكتبة لبنان - القاهرة - ١٩٩١ م - ص ٣٠ .
(٢) مجدي محمد أبو العطا : " تعرف على الحاسب الشخصي " - مؤسسة جمال الجاسر للالكترونيات – الحسين للكمبيوتر و نظم المعلومات - القاهرة - ١٩٩٣م - ص ٦ .
(٣) المرجع السابق - ص ٦ .

الكمبيوتر Computer

الكمبيوتر هو آلة حاسبة الكترونية تستخدم كأداة لمعالجة البيانات Data تحت سيطرة وتحكم Control أوامر برنامج معين سبق إعداد خطواته لمعالجة مشكلة ما وذلك علاوة على اختزان البرنامج بذاكرة الكمبيوتر (١) .

ويتسم الحاسب الآلي " الكمبيوتر " بسرعته الفائقة في معالجة البيانات حيث تقاس سرعة الكمبيوتر بوحدة تسمى " نانو ثانية " وهى تساوى جزء من ألف مليون من الثانية (٢) .

وأهم ما يتميز به الكمبيوتر الالكتروني هو مقدرته على حفظ واختزان البيانات والمعلومات وبحيث يعرف له طريقة التصرف في هذه البيانات من خلال مجموعة الأوامر Commands التي تصدر إليه من الإنسان (٣).

كما يتسم الكمبيوتر أيضاً بالقدرة على التعامل بكفاءة كبيرة من حيث السرعة والدقة مع المدخلات الخاصة بالعمليات الحسابية والمنطقية أو تحليل المعلومات أو إيجاد حلول ونتائج للمشكلات الرياضية المتناهية الصعوبة والتي كان حلها يستنفذ وقتاً طويلاً وذلك بموجب التعليمات والأوامر التي تصدر إليها من خلال البرامج المخزنة ، ومن ثم تقوم باختزان تلك البيانات والمدخلات والنتائج وإعادة عرضها كلما إحتاجها المستخدم وبأساليب شتى تتفق وإمكانيات تلك البرامج والغرض الذي صممت من أجله (٤).

وتتلخص طريقة عمل الكمبيوتر لتنفيذ إجراء العمليات في أننا نغذيه بالبيانات والمعلومات والأرقام والرموز والكلمات المحددة ومن ثم يقوم الكمبيوتر بمعالجتها Processing تبعاً لخطوات البرنامج . بعد ذلك يتم الحصول على نتيجة المعالجة على هيئة إخراج من الكمبيوتر (٥).

بعد هذا العرض السريع لأهم ما يتميز به الحاسب الآلي بشكل عام ، يمكن البدء باستعراض مميزاته في مجال التصميم بشكل خاص .

الحاسب الآلي في فن تصميم المعلقات النسجية المطبوعة :

كانت فكرة إبداع أعمالاً فنية من خلال وسيط آلي تبدو غير مألوفة بالنسبة للفنان ، كما كانت في البدايات الأولى مرفوضة ، وذلك لأنه يُنظر إلى الإبداع عموماً على أنه المجال والنطاق الشخصي والخفي نوعاً للإنسان ، وثانياً كما هو معروف لمستخدم الحاسب العادي أن الحاسب لا يستطيع أن ينفذ إلا ما سبق

---

(١) نبيل حسن : مرجع سابق - ص ١٨ .

(٢) حسين على – خالد سرور :" الكمبيوتر و التصميم " - حسبو - ٢٠٠٢ م - ص ١١ .

(٣) نبيل حسن : مرجع سابق - ص ١٨ .

(٤) بحوث في التربية الفنية و الفنون : المجلد الأول - العدد الأول - جامعة حلوان - كلية التربية الفنية ، يونيو ٢٠٠٠ م - ص ١٢٥.

(٥) نبيل حسن : مرجع سابق - ص ١٨ .

برمجته به للعمل ، الأمر الذي لا يكاد يحقق للفنان طموحاته الفنية بدرجة تكفى لتسميته إبداعاً . على الرغم من ذلك وفى البدايات الأولى لظهور الحاسب ، فإن بعض الفنانين قد أبدوا استجابة لكي يقوموا بأعمال تجريبية فنية عليه وقد أدت هذه التجارب الفنية إلى نتائج غيرت من التصورات والمفاهيم الأولى حول الإبداع بواسطة الحاسب (١) .

ولان استخدام أجهزة الكمبيوتر في الحياة المعاصرة أصبح ضروري للغاية ، حيث أصبحت شريكا أساسيا في عمليات تصميم المنتجات ، فكان اقتحام الحاسب الآلي مجال التصميم وخاصة تصميم المعلقات النسجية المطبوعة نتيجة لتطور العصر واستجابة لمستجداته ، فأصبح يؤدى دوراً فعالاً في ذلك المجال ، وعلى المصمم الواعي الاستفادة من هذا التطور بأقصى حد والانسجام معه بل وتطويعه ليخلق أعمالاً فنية تتسم بالدقة والإبداع والحداثة من خلال أبعاد جديدة لم تكن متوفرة له من قبل فساعد ذلك في تكوين الأصاله والطلاقة التشكيلية من خلال الاختيار بين الإمكانيات والحلول المتنوعة مما يتيح فرص التجريب والابتكار بعيداً عن الأفكار المألوفة والنمطية فالتطور التكنولوجي غير كثير من سمات الصناعة وأساسيتها ولم تعد الطرق اليدوية السابق دراستها تفي بإحتياجات الغصر من السرعة والدقة والجودة (٢) .

وبسبب التنوع الهائل في مجالات استخدام الحاسبات المصغرة أو الحاسبات الشخصية فقد أصبحت ضرورة تعلم الحاسب والتطبيقات التي يمكن تشغيلها عليه ضرورة لا تقل عن ضرورة تعلم القراءة والكتابة في الماضي (٣) ، وقد أدى ظهور الكمبيوتر إلى الحاجة إلى تكوين كوادر بشرية متخصصة تعمل على وضع البرامج التي تخطر الوحدات المختلفة بالكمبيوتر بخطوات تنفيذها للأوامر الواحدة تلو الأخرى (٤) .

وكان من اهتمام المصمم بهذه الأداة الجديدة ونتيجة لانخفاض قدرة الحاسب والمعدات المصاحبة له ، فقد اتجهت الشركات الخاصة لتصميم برامج متنوعة ومميزة في مجال الفنون ، وبشكل يُسهل استخدامها من قبل الفنان ، بحيث أصبح من السهولة واليسر استخدام تلك البرامج بل وقد أصبحت الآن تتطور بشكل سريع لتزيد من امكانات البرامج وتطرح العديد من الأفكار أمام الفنان .

لقد أصبحت توفر الآن للمصمم مجموعة كبيرة من أدوات الرسم التي يمكن الوصول إليها إما من خلال إطار الأدوات التي تعرف عادة بإسم Tool

---

(١) منى إبراهيم محمد عبد المجيد :" الطابع القومي المعاصر في تصميم طباعة منسوجات القطعة الواحدة "، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ٢٠٠٠ م ، ص ٢٠٧ .

(٢) رانيا السيد العربي محمد المصري : " القيم الجمالية للتناسب بين الشكل و الكتابة في المسطحات المصرية القديمة و مدى الاستفادة منها فى تصميم طباعة المعلقات " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠٥ م - ص ٣٢٦

(٣) مجدي محمد أبو العطا : مرجع سابق - ص ٦ .

(٤) نبيل حسن : مرجع سابق - ص ١٨ .

Box أو من خلال القوائم الموجودة بأعلى الشاشة Menu أو من خلال الإثنين معاً في بعض الأحيان . وبالرغم من القدرات الجرافيكية للحاسبات قد بدأت في أول الأمر كمطلب ثانوي إلا أن الإمكانيات الجرافيكية التي تنامت وتعاظمت بشكل سريع جداً العقدين الأخيرين من القرن العشرين قد قربت أكثر وأكثر بين الفنان والحاسب وساعدته على استيعاب نتائج الحاسب التي مكنته وبشكل صادق من ترجمة مقدرته الفنية ، ومن ثم يتم أخذ النموذج الذي تم تصميمه من مصدر واحد أو من عدة مصادر وتستمر العملية في تفاعل بين الفنان والحاسب ، وهى تعتمد بشكل كبير على استخدام مهارة إمكانيات الرسم المرنة بمساعدة الحاسب ، من تصغير وتكبير الأشكال وتجزئتها وإعادة تحريكها ونقلها وكذلك دمجها ، مع وجود ملايين من الدرجات اللونية المختلفة الأمر الذي انعكس بدور بالغ الأهمية في مجال تصميم طباعة المنسوجات (١) .

الحاسب الآلي والعملية الإبتكارية :

يعرف إنتاج الفن باستخدام الحاسبات بأنه : المدركات الجمالية التي تنشأ على أساس نقل معالجة البيانات والمعطيات نطقياً أو عددياً بمساعدة آليات إلكترونية تتضح أهمية الحاسب في العملية التصميمية كمساعد للمصمم ، الذي يعتمد على خبراته ومعلوماته بإحداث التوازن بين الشكل الفني الذي تشبع حاجة الإنسان إلى وظائف الأشياء (٢).

وباعتبار أن أساليب التكنولوجيا تقلل الكثير من الجهد ، وتيسر الأداء بدقة متناهية ، ولكنها في نفس الوقت لا تقلل من الحاجة للمقدرة الفنية Artistic Ability التي تتطلبها العملية التصميمية ، لذلك فهذا العمل أطلق عليه ، الحاسب كمساعد في التصميم CAD (Computer Adied Design) فالحاسبات لا تصمم ولكنها تساعد المصمم (٣) ، و هذة النظم لم تكن معروفة على مستوى كبير حتى عام ١٩٨٢م في ذلك الوقت بدأت أنظمة التصميم والرسم بمساعدة الكمبيوتر توفر الحاسبات الشخصية وأصبحت مركز اهتمام آلاف الفنانين (٤)

وبالنظر إلى العملية الابتكارية على أنها عملية عقلية تتم عن طريق التخيل لتخرج في صورة معينة على وسيط محدد وباستخدام أداة معروفة فإن التساؤل يصبح : كيف يتم التعبير عن هذه التصورات العقلية والقائمة على التخيل من خلال الحاسب ؟

---

(١) دينا أحمد نفادى : " فلسفة التجريدية التعبيرية في تصوير الفن الحديث و التقنية الابتكارية في تصميم طباعة المعلقات النسجية " - مرجع سابق - ص ٢٤٥ .

(٢) دينا أحمد نفادى : " التكعيبية كقيمة تشكيلية لابتكار تصميم طباعة المعلقات المعاصرة من خلال الحاسب الآلي " - مرجع سابق ، ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

(٣) هدى عبد الرحمن محمد الهادي: مرجع سابق ، ص ٨٣ .

(٤) سلوى أبو العلا : " الأساليب الفنية في تصميم الرسوم المتحركة باستخدام الحاسب الآلي " – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان – ١٩٩٣ م – ص ٩٦ .

يمكن الإشارة إلى مجموعة من الطرق تختص بتنظير الجمال ، وهى تتحدد أساساً في الطرق الإحصائية ويمكن ملاحظة أن النجاح في برمجة الخصائص الأسلوبية لأي فنان ، لا تساعد في عمل ابتكار على نفس نمطه الأسلوبي فقط . ولكن إذا استطاع الفنان المُدَرب أن يبرمج خصائص نمطه الأسلوبي فإنه يمكن أن يتناول مدى عريض من الأعمال الفنية وصولاً إلى النتيجة التي يبتغيها ، فإذا كان العمل الفني في مراحله الأولى يبدأ لدى الفنان بشكل مبهم إلى حد ما ثم يتطور هذا الشكل أثناء عملية الإخراج إلى نسق شكل متطور ، فإن ذلك هو ما يمكن للفنان أن يتبعه بطريقة برمجة الحاسب بما في ذلك المعالجة العشوائية أو إضافة عنصر العشوائية .

إن استخدام الحاسب الآلي في برمجة الإمكانيات البنائية والجمالية لعملية التصميم ، والتي يقوم بها العقل البشرى أصبح يواكب المتطلبات العصرية للمجتمع المصري الحديث بنتائج فورية وسريعة ، وبتنوع أضخم وأشمل تنفيذاً لإبداعات وابتكارات المصمم .

ونستطيع تحديد دور الكمبيوتر بصفة عامة في عملية التصميم في النقاط التالية :

- رفع مستوى التقنية الفنية والدقة " تقليل نسبة الخطأ ".
- السرعة الفائقة في أداء العمليات " تسهيل العمل " .
- توفير الوقت باختزان المعلومات وسهولة الرجوع إليها " تقليل الوقت " .
- عند إجراء عملية التصميم بواسطة الكمبيوتر يستطيع المصمم أن يطلق طاقاته الابتكارية بالتبديل والتعديل للوصول إلى التصميم الأمثل في أقل وقت زمني .
- ويمكن استخدام أنظمة عديدة في الصناعات لاختزان المعلومات على هيئة رسومات هندسية بالإضافة إلى عمل أرشيف بالرموز والأجزاء والزخارف النمطية حيث يمكن استرجاعها واستدعائها لاستخدامها في التصميم.
- يمكن المصمم من إيضاح طريقة الإنتاج المتبع وخطوات التنفيذ وتحديد الإمكانيات .
- يمكن المصمم من عملية التلوين والمزج بين الألوان والتظليل في إنتاج تصميمات ذات أبعاد جمالية مميزة (١) .

دور الحاسب الآلي في مراحل الأفكار التصميمية :

قامت الباحثة بوضع الأفكار التصميمية الأساسية والتكوينات الأولية يدوياً باستخدام عناصر ووحدات تراثية مستمدة من الفن المصري القديم ، ثم إدخالها إلى الحاسب الآلي من خلال الوسائل الآتي ذكرها ، ثم استعانت بإمكانيات برنامج Adobe Photoshop لابتكار أفكار تصميمية جديدة مستوحاة من الفكرة

(١) المرجع السابق ، ص ٨٤ .

التصميمية الأصلية مع استخدام إمكانياته في تغييرات متعددة ومتنوعة من خلال الحذف والإضافة والتكبير والتصغير والتكرار والتدوير .... الخ .

خطوات عمل الأفكار التصميمية الخاصة بالبحث :

أولاً : عملية إدخال العناصر والمفردات داخل الحاسب .

يتم إدخال الصور والرسوم والمعلومات الخاصة بالتصميم المراد طباعته إلى جهاز الحاسب الآلي تتم هذه العملية من خلال جهاز الماسح الضوئي Scanner الذي وضعت فيه التصميمات وتم نقلها داخل الحاسب في كثافة نقطية Resolution قدرها ٣٠٠ نقطة في البوصة حيث تظهر العناصر والمفردات بشكل ممتاز من التصميم إضافة إلى طرق أخرى نوجزها في :

- الكاميرات الرقمية .
- كاميرات الفيديو .
- مكتبات الصور الموجودة على " الأقراص المدمجة " " CD " و " أقراص الفيديو الرقمية " " DVD " .
- شبكه الإنترنت .

ثانياً :عملية إنشاء وتخطيط التصميم .

وتتم هذه العملية بناء على فكرة مسبقة من خلال اسكتشات يدوية توضح الإتجاة العام لفكرة التصميم وفى هذه العملية يتم تحديد حجم التصميم من خلال الحاسب الآلي وكذلك تحديد الكثافة Resolution للصورة .

كما حاولت الباحثة الإفادة من بعض الجداريات المصرية القديمة فأدخلت صورها إلى الكمبيوتر عن طريق الماسح الضوئي وتم عمل أرشيف لتلك الجداريات التي أمكن تخزينها واسترجاعها داخل الكمبيوتر لاستخدامها بالكامل أو أجزاء منها في بعض التصميمات لإضفاء طابع القدم والأصالة . كذلك استخدمت الدارسة المشاهد الأسطورية (كل الدراسة) كخلفيات لبعض الأفكار التصميمية وأجزاء منها .

ثالثاً : عملية التشكيل للتصميم .

ويتم في هذه المرحلة صياغة الحاسب الآلي لعناصر التشكيل الفني المختلفة من خط ، ملمس ، لون ، ٠٠٠٠ الخ داخل العناصر والمفردات والأرضيات لإعداد الصياغة النهائية للعناصر الأساسية والتي تحدد المظهر العام للتصميم . ويقوم المصمم بجمع عناصر التكوين في نسق متكامل يفي بتحقيق الغرض من التصميم (١).

رابعاً : عملية الطباعة .

---

(١) هدى عبد الرحمن محمد الهادي : مرجع سابق ، ص ٨٥ .

وتتم هذه العملية من خلال أوامر " طابعة الألوان " التي استخدمت لطباعة التصميمات وتحدد كل هذه الأوامر دقة الطباعة وعدد النسخ المراد طباعتها ووضع الطابعة (طول أو عرض) .

برنامج فوتوشوب Adobe Photoshop

وفى عصر الكمبيوتر الذي نعيشه اليوم حيث البرامج هي الأداة التي بدونها يصبح الجهاز عديم الجدوى فتطورت هذه البرامج لتكون الأداة الأكثر فعالية وتحول معها الكمبيوتر من مجرد جهاز عادى إلى آلة تصوير وإبتكار [(١)].

ومن هنا كان الاهتمام بتلك البرامج و التعرف عليها من صميم التمكن من الاستفادة الكاملة بإمكانيات الحاسب الآلي ، و من أهم البرامج المتخصصة فنيا وتطبيقيا هو برنامج الفوتوشوب Adobe Photoshop . فهو أكثر برامج تحرير الصور شمولية وشهرة ، و في واقع الأمر يستخدم جميع فناني الكمبيوتر برنامج Photoshop بصورة يومية تقريباً ، بغض النظر عما يستخدمونه من برامج أخرى [(٢)].

ويمكن تعريف برنامج " فوتوشوب " على أنه أحد البرامج التطبيقية ذات التجهيزات المتعددة و التي التي تكمن في إحتوائه على العديد من الأدوات التي تتيح للمصمم امكانات متعددة [(٣)] ، والخاصة بمجال رسم وتكوين الصور وتصميم المطبوعات ، إلى جانب المرشحات المعنية بتحقيق تأثيرات جمالية متنوعة عالية القيمة الفنية ، كما أنه البرنامج المعنى بالتعامل مع الماسح الضوئي Scanner [(٤)] .

إن الهدف الرئيسي لبرنامج Photoshop هو إجراء تغييرات على الصور الفوتوغرافية التي يمكن تنزيلها على قرص [(٥)] ، فالبرنامج يعتمد في المقام الأول على معالجة الصور من خلال المتغيرات الفنية و الأدوات الموجودة في البرنامج ، و التي يستخدمها المصمم لإنتاج عمل فني يصلح للطباعة [(٦)] .

وهناك جانبان فى عملية تصحيح و تعديل الرسومات بواسطة برنامج Photoshop الاول : هو ان البرنامج Photoshop لا يحتم القيام بعملية الرسم من مراحلة الاولية ، و لكن يكفى تحرير الرسومات و بالطبع تعد هذة عملية ايسر من الرسم على شاشة خالية تماما ، حيث يمكن استعراض رسومات موجودة بالفعل فى البرنامج و تحرير ما يناسبك منها .

---

(١) يل حسن : مرجع سابق - ص ١٢ .
(٢) ماكيلاند : " فوتوشوب ٦ - فوردا ميز " - دار الفاروق للنشر و التوزيع - القاهرة - ٢٠٠١ م - ص ١٧.
(٣) بيتر نون : " في أعماق الحاسب الشخصي " – ترجمة محمود شباح – أكرم السيد – شعاع للنشر و العلوم - حلب – ٢٠٠٦ م – ص ٥٦.
(٤) بحوث في التربية الفنية و الفنون : المجلد الأول - مرجع سابق - ص ١٢٦ .
(٥) ديك ماكيلاند : مرجع سابق - ص ١٧ .
(٦) حسين على – خالد سرور : مرجع سابق - ص ٨٦ .

الجانـب الثـانى يتمثـل فـى الامكانيـات التـى تتـوافر فـى برنـامج Photoshop ، والتى لا تتوافر الا فى القليل من اجزاء البرامج الاخرى ، فهو يتسم بالقوة و الشمولية على عكس غيره من انواع البرامج [١] .

وتتعدد وتتنوع إمكانيات برنامج فوتوشوب Photoshop بداية من إمكانية حذف أو إضافة أو تغيير في درجاتها اللونية أو أبعادها الهندسية من تكبير أو تصغير أو دوران وله أدوات متنوعة وأساليب شتى للتحكم في الألوان وعند النظر إلى الأدوات المعدة في هذا البرنامج Tools نجد أنها تشمل على عناصر التشكيل الفني الأساسية التي تتكون من (نقطة ، الخط ، الشكل ، والملمس ، اللون) [٢]، مع مزيج من المتولدات للأشكال ولصور التي ينتجها الحاسب من خلال تفاعل العناصر الفنية مع بعضها البعض بتحكم من المصمم ويلعب الحاسب الدور الأساسي في تنفيذ الصياغات التشكيلية بدقة عالية مع إمكانية فائقة في التبديل والتعديل والنسخ والتكرار والتطوير والحذف والإضافة هذا ما جعل الدراسة تتوجه إلى إستغلال مميزات الحاسب الآلي لتنفيذ المعلقات المعاصرة من خلال القيم الجمالية والفنية والمعتمدة من المشاهد الأسطورية المصرية القديمة وقد استعانت الباحثة ببرنامج Adobe Photoshop كأداة مساعدة تمثل التقنية الإبتكارية لتنفيذ رؤيا تشكيلية جديدة ومتنوعة للأفكار التصميمية الأساسية .

أوامر ومرشحات برنامج فوتوشوب :

تتمثل في مجموعة من التغيرات والتأثيرات الجمالية المتنوعة نوعاً عالي القيمة والتي تكمن قيمتها في التعددية القائمة على التنوع ، وهى تحدث بموجب استيعاب المصمم لها ولطريقة تشغيلها والاعتبارات المصاحبة لطرق تشغيلها ، ذلك الذي يتيح للمصمم العديد من فرص تفعيل أفكاره الجمالية ومعالجاته التشكيلية بتضمين اللوحة الواحدة لأكثر من تأثير ، أو بإنتاج مجموعات من الحلول الجمالية المختلفة للوحة الواحدة ، وهى تتنوع مابين التأثيرات الآتية (معادلات بصرية للإحساس بملامس الخامات الطبيعية والمصنوعة المختلفة / تحولات بصرية في طبيعة تكوين العناصر / تحولات بصرية في مناظير العناصر / تحولات بصرية في الدرجات الضوئية والظلية للعناصر / معادلات بصرية للإحساس بالخامات التلوينية والأصباغ المختلفة / معادلات بصرية للإحساس بتأثير الظواهر الطبيعية المختلفة / معادلات بصرية للإحساس بتغيرات نوع واتجاه ومعدل العناصر وحركة العناصر والعمق البارز والغائر والتجسيم والتسطيح) [٣].

---

(١) ديك ماكيلاند : مرجع سابق - ص ٩ .

(٢) منى محمد سيد نصر : " القيم الجمالية لملامس السطوح الطبيعية و استحداث تصميمات منها لأقمشة السيدات المطبوعة بإمكانية الحاسب الآلي " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠١ م - ص ٢٦٢.

(٣) بحوث في التربية الفنية والفنون : المجلد الأول - مرجع سابق - ص ١٢٦ - ١٢٧ .

أهم مزايا وعيوب برنامج Adobe Photo Shop CS

يتميز البرنامج بالعديد من المزايا الهامة التي تجعل منه أداة طبيعية لإنتاج الأعمال الفنية والتصميمات الطباعية بسهولة ويسر منها :

- تعدد الطبقات Multi-Layers
- تفاعل ممتاز مع المصمم Excellent Interactivity Feature
- التكبير والتصغير أثناء الرؤية الكلية Zoom in and out previous
- تقنية الأقراص المدمجة (سي دي روم) التي تحتوى العديد من الصور والأنماط والمؤثرات .

لكنه مع ذلك يعيبه بعض أوجة القصور التي قد تعوق إلى حد بسيط استخدامه مثل :

- لا يسمح بادخال أدوات الكتابة (الحروف والكلمات) فى مكانها على الشاشة مباشرة ، و انما يتم كتابتها من خلال صندوق محادثة Dialog Box .
- لا يسمح بتسجيل و حفظ الماكروز Macros (١) .
- غالى الثمن .

وبعد تناول الحاسب الآلي و دوره في عملية التصميم تجدر الإشارة إلى أن جهاز الحاسب الآلي لا يفكر و لا يصمم بنفس الطريقة التي يصمم فيها المصمم ، و أكثر من ذلك إن - البرامج الفنية التطبيقية للحاسب الآلي- تمثل أدوات تنتج خيارات و تعطى اقتراحات لتساعد الإنسان المصمم على تطوير أفضل تصميمات ممكنة (٢) .

وفيما يلى عرض لمجموعة من الأفكار التصميمية الأساسية التى وضعتها الدارسة ونواتج معالجتها بإستخدام الحاسب الآلى ، وقد راعت الباحثة فى هذه الأفكار استلهام العناصر التشكيلية والتيار الفنى المعتمد من المشاهد الاسطورية المصورة لتحقيق الأسس البنائية والجمالية والتشكيلية للتصميم الذى يتناسب مع المعلقات الجدارية . فجاءت التصميمات ذاتية التفكير والابداع مستلهمة العناصر من التراث المصرى القديم الذى يثبت على مر السنوات أنه معين خضب لا ينضب لمن يريد الابحار فيه واستلهام قيم فنية تصلح كتصميمات معاصرة تحقق القيم الجمالية والوظيفية للمعلق المطبوع ، الأمر الذى يثرى مجال تصميم طباعة المنسوجات خاصة، ومجال الفن التشكيلى عامة .

وقد أرفق بكل فكرة تصميمية مجموعة من الأفكار التصميمية المشتقة منها باستخدام معالجات فنية متعددة مستمدة من امكانيات الحاسب الآلى بغية التنوع في الأفكار التصميمية فكراً وتنفيذاً .

---

(١) " مجلة كمبيوتر عربية – مجلة تثبت العربية – CHIP " – السنة الثانية – العدد الخامس – ابريل ١٩٩٨ م – ص ٢٤ .

(٢) نبيل حسن : مرجع سابق - ص ٤٢٢ .

تعقيب على الفصل الخامس:

الفن هو متنفث الروح وهو إبداع فكري ووجداني في آن واحد ، والفن بما يتركه من أحاسيس وانفعال إيجابي في النفس يجعل معه الفنان حريص كل الحرص على الإجادة فيه ، والتصميم كأحد مجالات النشاط الفني التي تقوم على أسس فكرية ومعايير جمالية والتي استخدمت الحاسب الآلي كتقنية إبتكارية آلية جديدة تسهم في إثراء هذا النشاط الفني بشكل غير مسبوق وبتنوع لا حدود له .

ورغم ما يقدمه الحاسب الآلي من إمكانيات تصميمية عديدة إلا أن المصمم لا يزال هو المفكر الأول للعملية التصميمية وواضع اللبنة الأولى في كل إبداع فني ، فالحاسب الآلي لا يلغي على الإطلاق المقدرة الفنية والقدرة الإبتكارية لدى المصمم .

فالحاسب الآلي كأداة في يد المصمم تشاركه نشاطه وإبداعه – إذا ما استغل عن معرفة ودراية متعمقة – يخلق أشكالا فنية وخبرات جمالية كان من الصعب تحقيقها في السابق بكل هذا القدر من الدقة والسرعة والتنوع .

الفكرة التصميمية رقم (١) :

عناصر العمل : يتكون العمل من عناصر آدمية وحيوانية وهندسية وكتابية .

استلهمت الدراسة عناصر هذه الفكرة التصميمة من مجموعة من المشاهد الأسطورية والتى تمثلت فى مشهد سفر آله الشمس على يديها ربة نوت شكل (١٤٧) ، جزء من مشهد رحلة آله الشمس المسائية طبقاً لكتاب الأرض شكل (١٣٤) ، ومشهد الساعة الرابعة لرحلة رب الشمس المسائية طبقاً لكتاب الامى درات شكل (١٢٠) .

التحليل الفنى :

استخدمت الدراسة فى هذا العمل وحدة زخرفية أساسية هى العنصر الأدمى والذى يمثله آلهة الشمس والتى تمثل محور العمل الفنى من خلال سيادة هذا العنصر واحتلاله بؤرة التصميم .

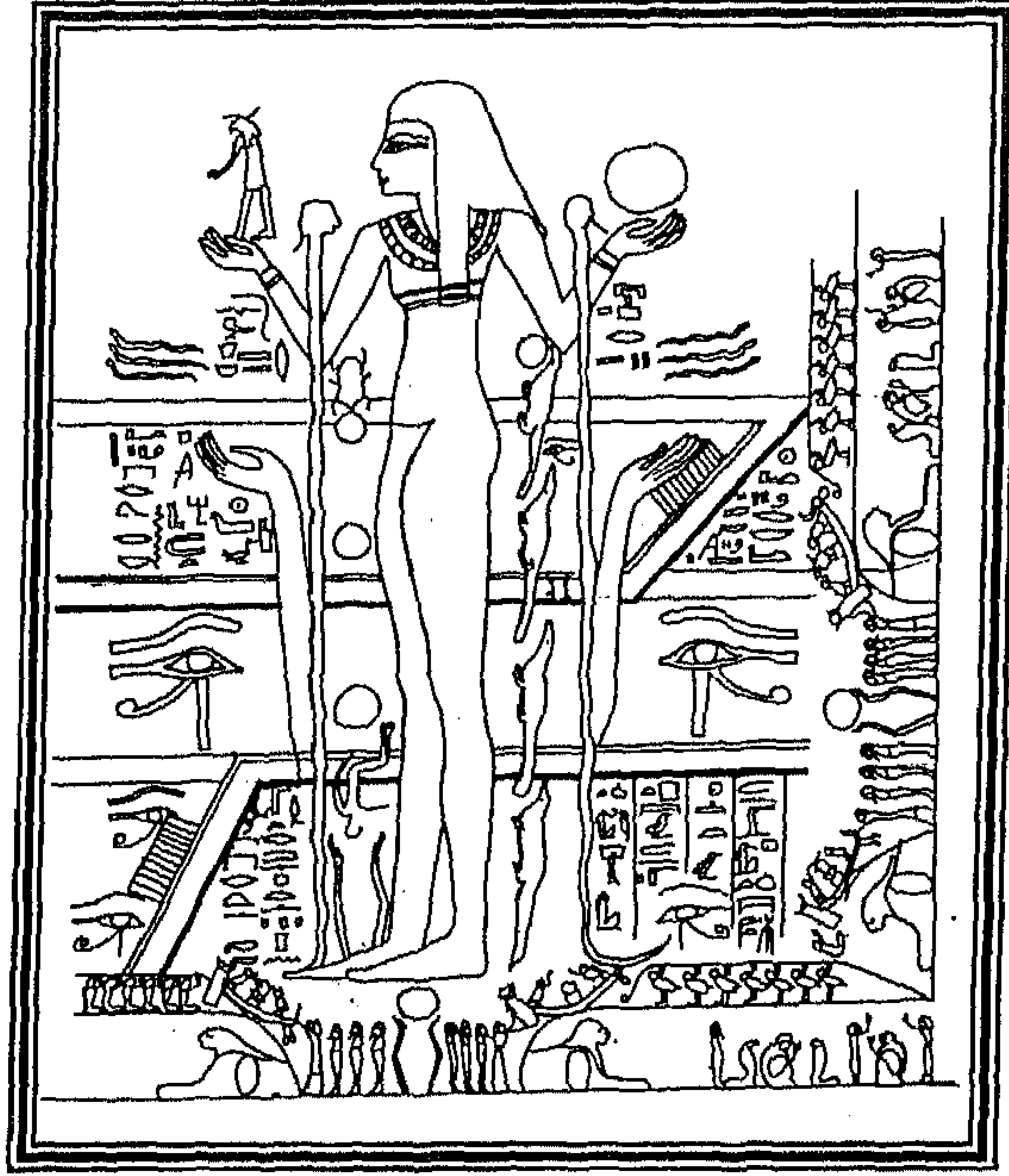
تتفق نظريات علم الجمال على أن " كل عمل فنى يجب أن يكون له محور وشكل غالب أو فكرة سائدة يخضع لها باقى العمل الفنى وتحكمها عناصره "[1]، وقد قامت الدراسة بتحقيق مبدأ السيادة بالنسبة لآلهة السماء وذلك بوضعها فى مقدمة العمل الفنى ، فى حين كانت الموضوعات الثانوية بعيدة فى خلفية التصميم . وهذه الطريقة تعتبر فى حد ذاتها وسيلة لتحقيق السيادة للجسم القريب . كما ساعد على تقوية هذه السيادة أن شكل الآلهة هو الجسم الوحيد البارز فى التصميم .

كما اعتمد بناء هذا العمل الفنى على استخدام الخط المستقيم والمائل ببعض الأجزاء والتى خلفت خلفية متحدة الأركان على أساس هندسى متصل الخطوط بواسطة عناصر العمل، وقد أضفت الخطوط مع تنوعهاا نوعاً من الحركة فى العمل ، تساند هذه الحركة قاعدة اتزان بالجزء السفلى من العمل مكونة من مجموعة من العناصر الآدمية والحيوانية والخطوط الأفقية والتى أعطت العمل قدراً من الاستمرار والثبات ، كما خلق تعامد هذه القاعدة السفلية مع مثيلتها من الجانب الأيمن نوعاً من الإيقاع المتناغم والناتج من تكرار هذه القاعدة .

وتحقق الإيقاع فى الفكرة التصميمية عن طريق التكرار متعدد العناصر والأشكال والخطوط ، فهو يمنح الشكل إحساساً باللانهائية ويساعد على تحقيق قدر من الحركة والحيوية بالعمل ، والتى تحققت كذلك من خلال حركات الذراع للعناصر الأدمية بالعمل ، واتجاه وقوفهم وتنوع حركات الأجساد ما بين أوضاع الوقوف والجلوس ، فخلق هذا التنوع الكثير من الحركة والتنوع ، قابله ثبات تمثل فى وقفة العنصر السائد بالعمل وهو الآلهة نوت .

---

[1] رانيا السيد العربي : مرجع سابق – ص ٤٠٨ .



الفكرة التصميمية رقم (١) (رسم يدوي من عمل الباحثة)



(١ - أ)

ولم يتوقف دور التكرار عند هذا الحد ، بل لقد أسهم تكرار الخطوط والعناصر بشكل رأسى منتظم والمتمثل فى التماسيح الأربع وأقراص الشمس والثعابين مع تكرار العناصر الكتابية والزخرفية ، الأمر الذى أدى إلى وحدة العمل ، تلك الوحدة التى تخلق أثر فعالاً حيث تساعد على الانتقال فى أرجاء العمل دون إرهاق ذهنى أو تشتت ، كما تأكدت وحدة العمل عن طريق تكامل عناصر العمل مع بعضها البعض ، بحيث امتزج العنصر الأدمى الرئيسى بالعمل مع باقى عناصر العمل فى سلاسة وتناسق .

وقد استعانت الباحثة بالكتابات الهيروغليفية كعنصر زخرفى ، وقد استخدمتها على هيئة أعمدة رأسية توازت مع خطوط العمل الرأسية ، الأمر الذى ساهم فى مزيد من الترابط والتلاحم الخطى بين عناصر العمل والعناصر الكتابية، كما استخدمت الدراسة الكتابات الهيروغلفية بشكل حر لتملأ الفراغات ما بين عناصر العمل ، لتخلق وحدة ترابط فى العمل .

وبمعالجة الفكرة التصميمة رقم (١) باستخدام الإمكانيات التى توفرها وحدة الحاسب الآلى وبرنامج الـ Adobe Photoshop8 لابتكار مجموعة الأفكار التصميمية الجديدة والمشتقة من الفكرة الأساسية ، نتجت الأفكار التصميمية(١ - أ) ، (١ – ب) ، (١ – جـ) ، (١ – د) ، (١ – هـ) .

الفكرة التصميمية (١ – أ) :

" فى مجال التصميم يحلق بنا اللون فى عالم حسى يتجاوز العالم المألوف ويخاطب الحس مباشرة دون وسيط فى الملكات العقلية [١] ، ويلعب اللون دوراً هاماً فى خلفية هذه الفكرة التصميمية ، فاعتمد توزيع اللون بها على التدرج الممتد عبر التكوين ولم يقتصر هذا التدرج على الخلفية بل شمل العنصر السائد باختلاف التصميم والتدريج (وهو ما تساعد به إمكانات الحاسب الآلى) فبرزت الخلفية رغم توحد التدرج ، وقد أخفى هذا التدرج نوعاً من الوحدة .

راعت الدراسة إضفاء بعض الإضاءة الممزوجة بالتجسيم تمثلت فى تلوين أشكال الدائرة باللون الأصفر المجسم إشارة رمزية إلى الشمس خاصة وأن عناصر التصميم مستمدة من مشاهد تصور الأساطير الشمسية .

الفكرة التصميمية (١ – ب) :

انبثقت تلك الفكرة من الفكرة السابقة (١ – أ) حيث احتفظت الدراسة بالعنصر الأدمى الأساسى ووضعته كذلك فى البؤرة المركزية بالتصميم ، واستطاعت الدراسة بإمكانيات الحاسب الآلى من خلق خلفية مختلفة كل الاختلاف عن الفكرة السابقة من خلال التدريج اللونى ولكن بطريقة دائرية نتج عنها أشكال

(١) بحوث فى التربية الفنية والفنون – المجلد الخامس – مرجع سابق - ص ٣ .



(١ - ب)



(١ - ج)

دائريـة خلقت نوعـاً من الحركـة الممتزجـة بإيقـاع نـاجم عن تكرار تلك الدوائر مختلفة الأحجام .

كما جاءت الفكرة التصميمية بنوع من الوحدة والترابط منشأها وحدة اللون أو تحديداً وحدة التدرج اللونى ، كما جاء اختيار هذا التدرج ليضع طاقة ضوئية بالتصميم ساعد على إبرازها الخلفية القاتمة .

وقامت الدارسة بتكوين الخلفية باستخدام إمكانات الحاسب الآلى بتجريد التصميم ككل وعمل عدة نسخ منه باتجاهات وأحجام مختلفة لتنتهى الخلفية متجانسة العناصر مترابطة الأجزاء ومتلائمة مع العنصر السائد بالتصميم .

الفكرة التصميمية (١ – جـ) :

فحاولت الدارسة الاستفادة من الإمكانيات التى يوفرها الحاسب الآلى من قص ونسخ وتكبير فى تكرار جزء من العنصر الأدمى وتزويدها بتوزيع مختلف وبدرجة شفافية مختلفة لخلق نوع من الإيقاع فى جنبات التصميم . فقامت الدارسة بتكرار بعض العناصر مثل الأوجات (عين حورس) بحجم مختلف فى الخلفية لتصبح بمثابة عامل ربط بين العنصر الأساسى وأرضية التصميم .

جاء استخدام الخطوط المتعامدة فى خلفية العمل امتداد لتعامد شريط العناصر السابق الإشارة إليه بالفكرة بتصميمه رقم (١) وقد أعطى هذا التعامد أحساساً بالأتزان نتيجة تلاقى هذه الخطوط وتعامدها .

الفكرة التصميمية (١ – د) :

تنبثق هذه الفكرة من الفكرة التصميمية السابقة حيث تم إعادة توزيع للعناصر بطريقة مختلفة ، منها عنصر الأوجات والذى تكرر بشكل كون شريط زخرفى شغل الجانب الأيسر من التصميم ، كما تم تزويده بالجانب الأيمن ولكن بدرجة شفافية قليلة جداً (يكاد لا يظهر) لتندمج مع خلفية التصميم .

قد استعانت الباحثة بإمكانات الحاسب الآلى لإضفاء هالة بيضاء تحيط بعين حورس لتشكل مصدراً للضوء يجذب الانتباه .

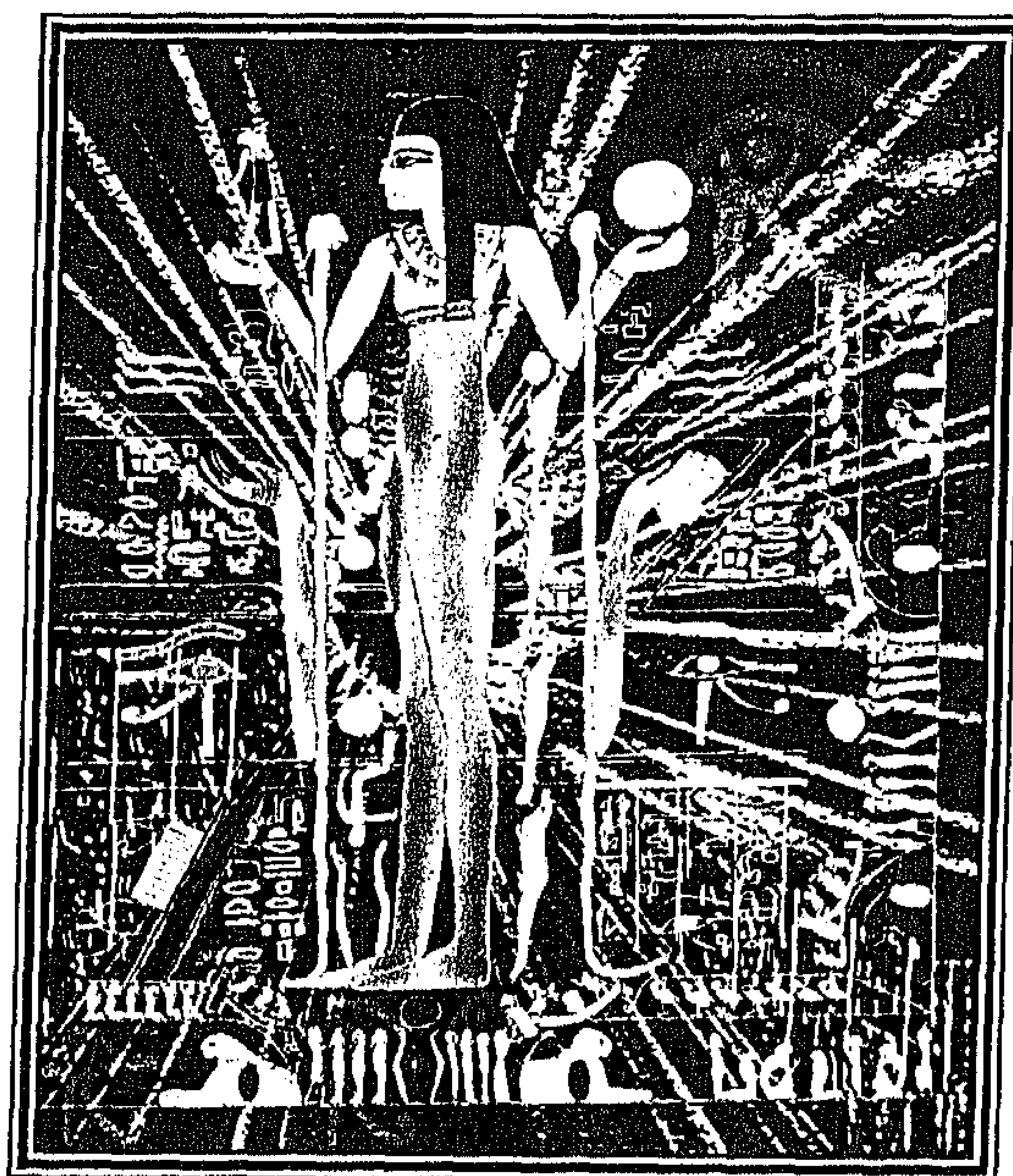
قد راعت الدارسة توزيع العنصر الأدمى بشكل وبأحجام وبدرجات شفافية مختلفة ، لتخلق شكلاً بنائياً يختلف عن الفكرة الأساسية ، وجاءت الألوان لتمثل مساحات لونية منتشرة بالتصميم كسر حديتها إضافة بعض الخطوط .

الفكرة التصميمية (١ – هـ) :

لا تختلف هذه الفكرة عن الفكرة التصميمية (١ – أ) كثيراً ، ولكن استخدم بعض الخطوط الإشعاعية المنبعثة من قلب التصميم والمنبثقة من نقطة مركزية واحدة خلقت نوعاً جديداً من الربط نشأ عنه تجربة تصميمية مختلفة ، زاد من حدة هذا الاختلاف استخدام اللون ، فالتصميم يظهر وكأنه ملون بلون واحد رغم وجود ألوان أخرى ، لكن الغلبة والسيادة جاءت للون العنصر الأدمى والأشعة المتجمعة حوله ، وهكذا حقق اللون دوره فى ترابط واندماج عناصر التصميم معاً فى الهيئة الكلية وإظهار التصميم كوحدة متكاملة مترابطة .



(١ ــ د)



(١ ــ هـ)

الفكرة التصميمية رقم (٢) :

عناصر العمل : يتكون العمل من مجموعة من العناصر الآدمية والحيوانية والكتابية والهندسية ، العضوية والزخرفية .

استلهمت الباحثة عناصر الفكرة التصميمية من جزء من المشهد الختامى من كتاب الكهوف شكل (١٤٨) ، وتفصيل من كتاب الأرض شكل (١٣٤د) ، والمشهد الختامى من كتاب البوابات شكل (١٣٣) . وتظهر بعض هذه العناصر وقد نقلت نقلاً مباشراً عن مصادرها ، فى حين يظهر البعض الآخر محوراً ومطوعاً فنياً بأسلوب الباحثة .

التحليل الفنى :

يتحقق فى هذا العمل قدر كبير من البساطة التى تتحقق عندما يحوى التصميم العناصر الضرورية التى لا غنى عنها لإبراز العمل بشكل متكامل ، وقد اعتمد بناء هذا العمل على مراعاة الترتيب بين الوحدات المكونة للتصميم ترتيباً خلق نوعاً من الاتزان بين مكوناته ، وقد كان الاتزان فى هذا التصميم نتيجة للتماثل التقريبى على جانبى المحور الأفقى للتصميم ، فالبرغم من أن جانبى الهيئة مختلفين فعلاً إلا أنهما بقيا متشابهين إلى درجة تشعر الرائى بإيجابية المحور[1]، كما ساهم التنوع فى عناصر العمل فى هذا الاتزان ، ويظهر هذا التنوع فى الحجوم المتغايرة لشكل الخرطوش ، كذلك التغير فى اتجاه وضعها الذى ساهم بقدر من الإحساس بالحركة والحيوية بالعمل ، كذلك تدرج حجوم المركب ، كل هذا أدى إلى تدعيم الاتزان والإتساق بالعمل .

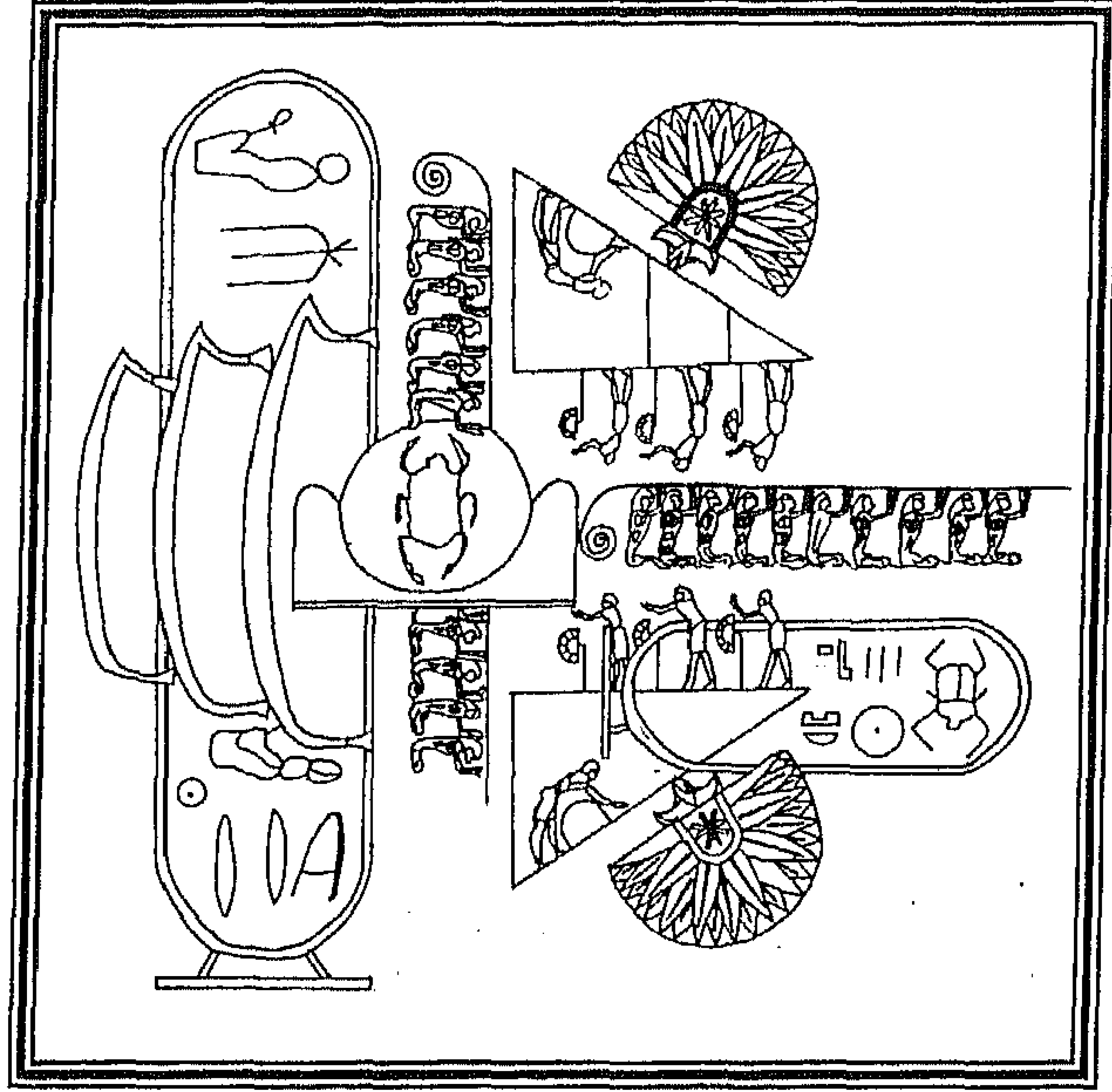
كما ساهمت العناصر الأدمية متنوعة الحركة ما بين وضع الجلوس والانحناء والوقوف ، وما بين تغير حركات الذراع إلى مزيد من الحركة المتناغمة والنابضة بالحيوية .

لجأت الدراسة إلى التراكب بين العناصر ، لخلق حس رابط بين مفردات العمل ، وقد دعم هذا الحس الربات الحيات والمصفوفات فى صف رأسى وآخر أفقى ، فأوجد تشكيلاً ذو علاقات متناسقة ومتسقة جمالياً .

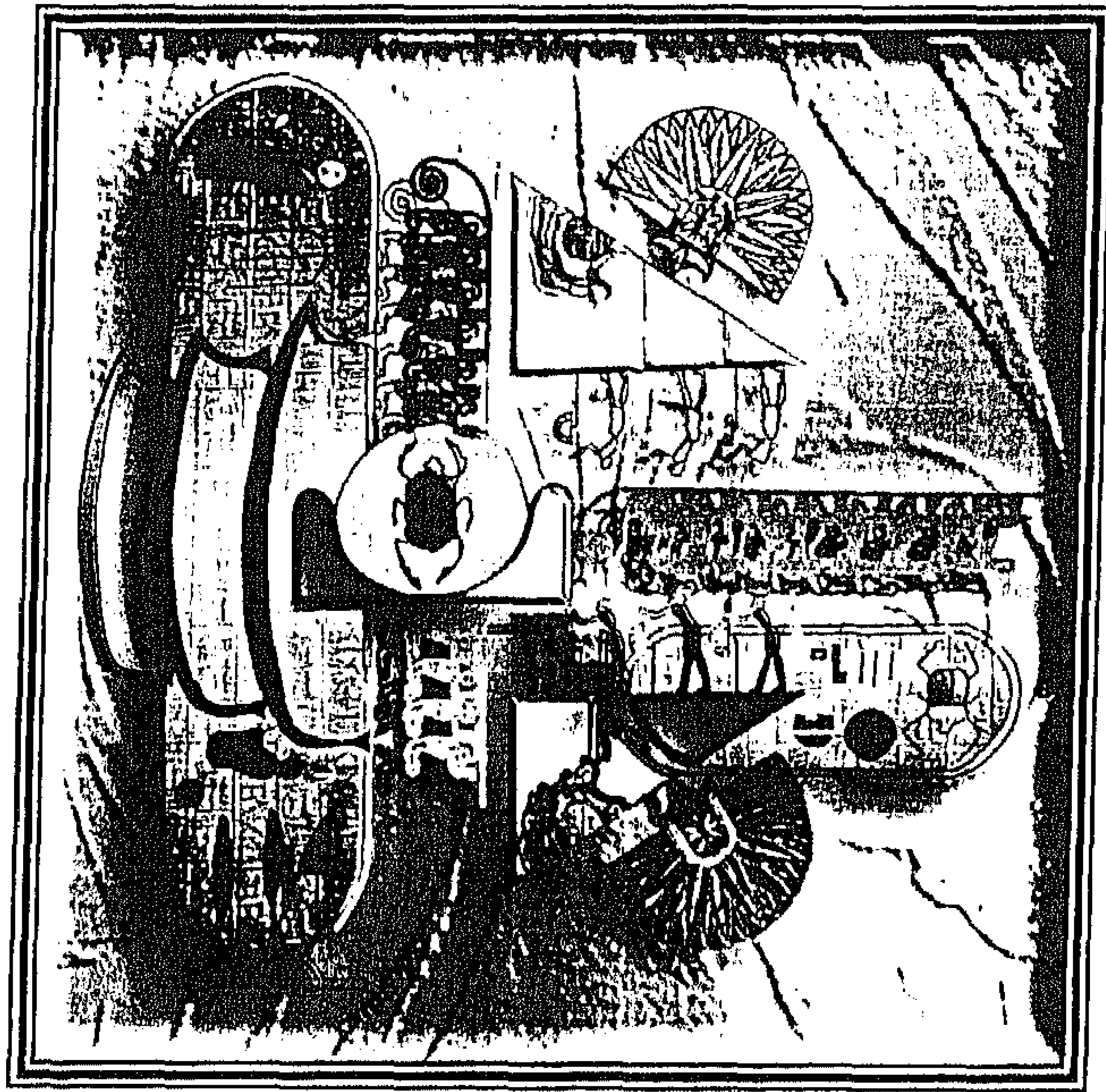
تراوحت الأشكال فى هذا التصميم بين كونها أشكالاً رأسية أو أفقية أو مائلة ، فى تباين فيما بينها تنوعًا ، إضافة إلى ذلك استخدام الخطوط المتنوعة الرأسية والأفقية والمائلة والمقوسة والنحنية والحلزونية والمتوازية والمتعامدة ، بأسلوب تلقائى تارة وهندسى تارة أخرى ، فالخط تميز بمقدرة على إحياء الشكل والايحاء به وبحركته ، كما أنه صاحب الوسيلة لإبراز الفكرة والتعبير عنها ، والتكرار والتنوع قيمتان متلازمتان فى بناء العمل الفنى ويسهمان فى إتزانه ، فالتكرار يخلق نوعا من الايقاع الذى يمثل ترديدا .

---

(١) روبرت جيلام سكوت : مرجع سابق ، ص ٥١ .



الفكرة التصميمية رقم (٢) (رسم يدوي من عمل الباحثة)



(٢ _ أ)

ولم يتوقف دور التكرار عند هذا الحد ، بل لقد أسهم تكرار الخطوط والعناصر بشكل رأسى منتظم والمتمثل فى التماسيح الأربع وأقراص الشمس والثعابين مع تكرار العناصر الكتابية والزخرفية ، الأمر الذى أدى إلى وحدة العمل ، تلك الوحدة التى تخلق لفكرة معينة ، هذا الترديد لا يتم على وتيرة واحدة وإلا أنتهى بشكل آلى ، فلابد أن يتضمن عنصر التنوع حتى يكتسب ثراءاً ، ولهذا حاولت الباحثة قطع وتيرة ملل التماثل وملل التكرار دون تنوع واستعانت بالتباين فى الاتجاه والمساحات تكسر حدة هذا الملل الذى قد ينشأ من التكرار ، ومن تشابه العناصر .

باستخدام إمكانيات الحاسب الآلى تمكنت الدارسة من إيجاد بعض الحلول التشكيلية المبتكرة للفكرة التصميمية الأساسية نتج عنها الأفكار التصميمية (٢- أ) ، (٢ – ب) ، (٢ – جـ) ، (٢ – د) ، (٢ – هـ) .

الفكرة التصميمية (٢ – أ) :

اعتمدت هذه الفكرة على تلوين الفكرة التصميمية الرئيسية بتدرج لونى مستخدماً الألوان الدافئة ، كما تلونت الأرضية بذات المجموعة اللونية مع إضافة اللون البنفسجى لكسر رتابة استخدام ذات الألوان . ولأن الملمس هو أحد المؤثرات البصرية التى تثرى العمل الفنى وتعطيه غنى فنياً فتم استخدامه فى بعض العناصر مع الأرضية والملمس المستخدم فى الأرضية وهو تكبير لزهرة اللوتس ، كما استخدمت الدارسة ملمس مستمد من الكتابات الهيروغليفية فى عنصر الخرطوش .

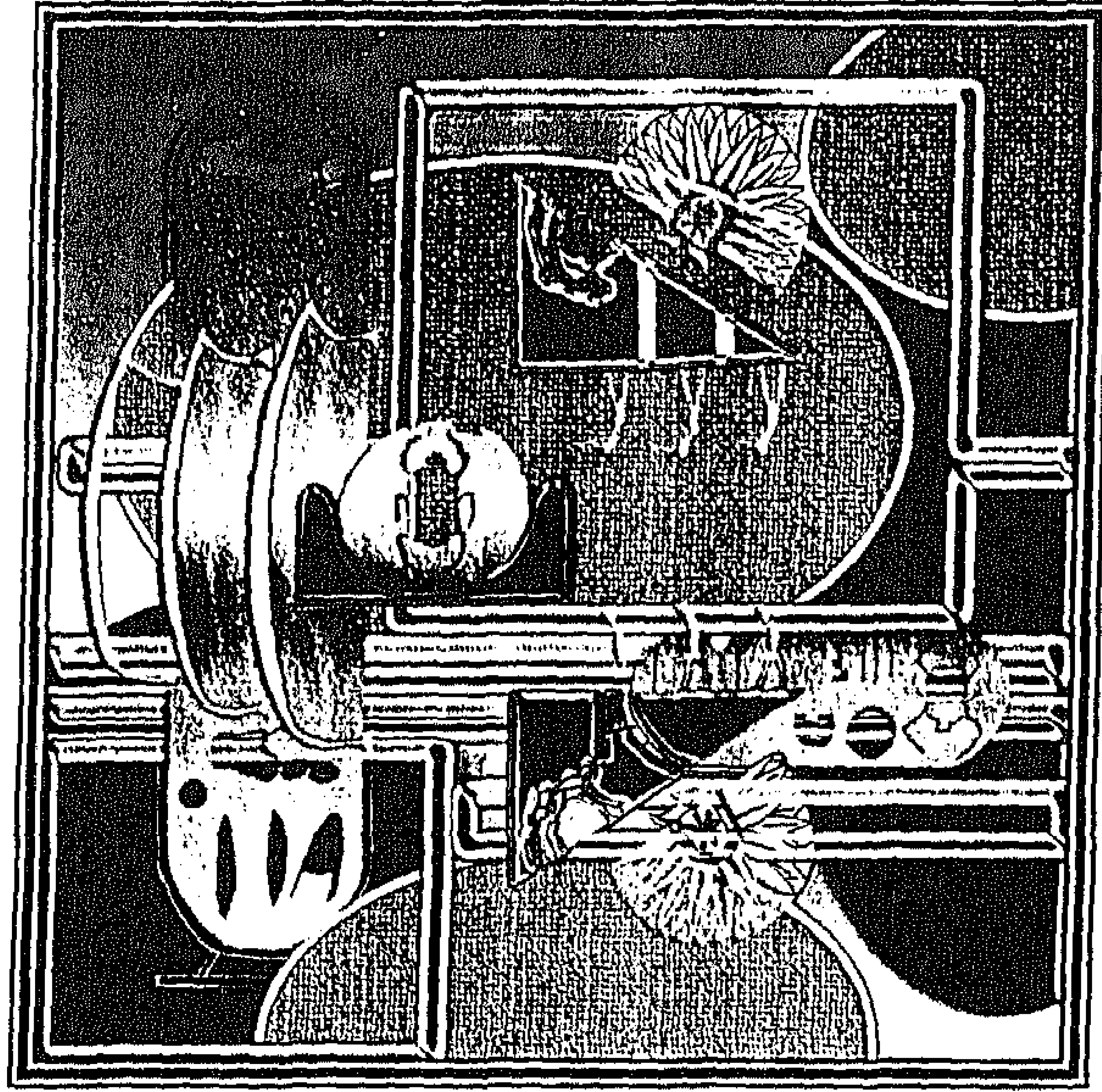
الفكرة التصميمية (٢ – ب) :

هذه الفكرة نابعة من الفكرة السابقة حيث أبقت الدارسة على بعض العناصر بنفس توزعها بالفكرة التصميمية السابقة بعد حذف البعض الآخر ، ولجأت إلى تقسيم الخلفية بواسطة مجموعة من الخطوط الأفقية والأشكال الهندسية كالمربع والشكل البيضاوى لخلق تجربة تصميمية مختلفة .

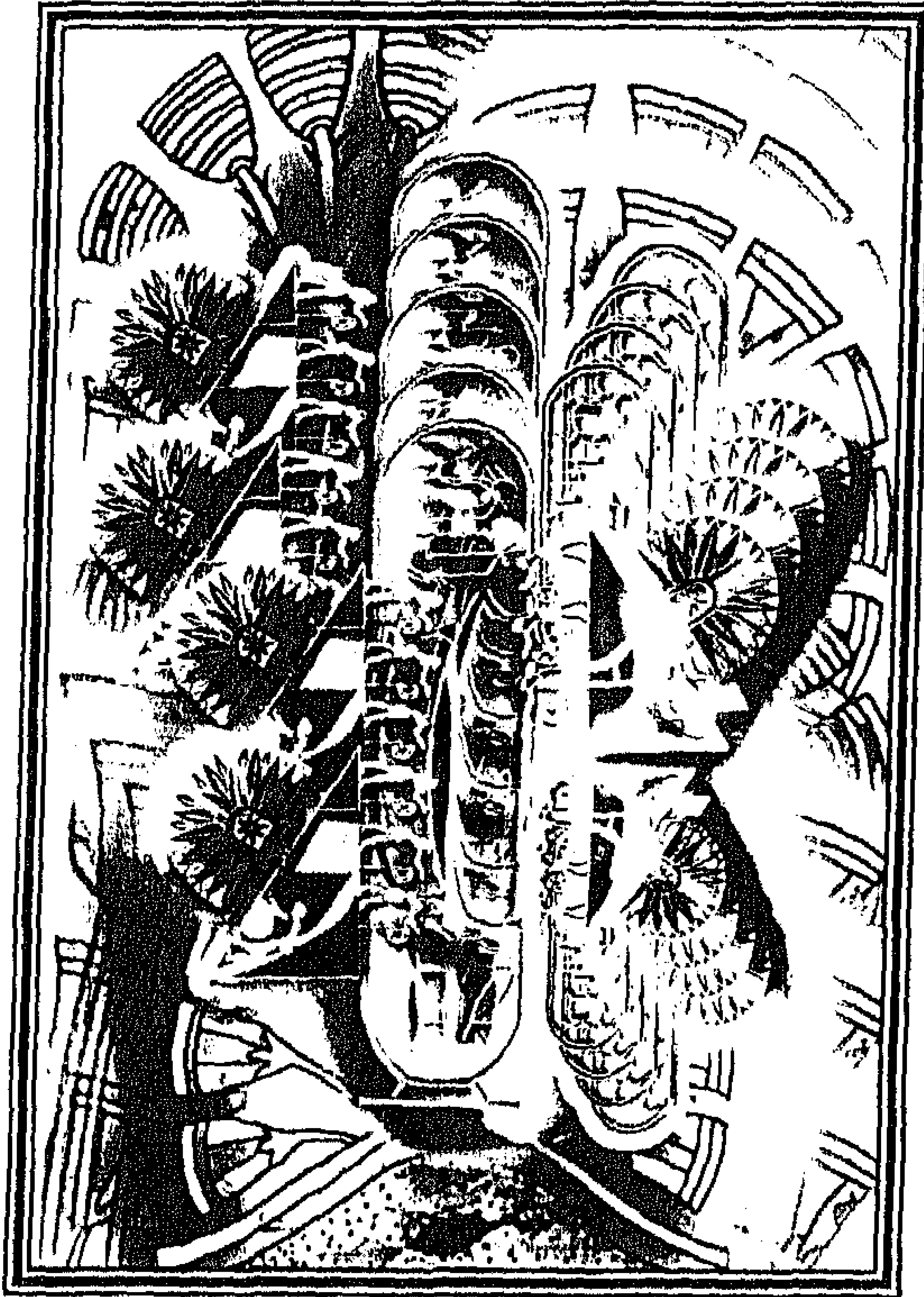
وقد ساعدت تلك الأشكال الهندسية على دب الحيوية وحركة إنتقال النظر من مكان لآخر ، وقد راعت الدارسة اختيار الألوان القاتمة بحيث تمثل تكتلاً لأسفل ، والألوان الفاتحة والمتدرجة فى تلوين عناصر العمل إلا بعض العناصر تلونت باللون القاتم لتتماشى مع الأرضية التى تلونت بالألوان المستخدمة فى تلوين عناصر التصميم ، الأمر الذى خلق تجانس بين الأرضية وعناصر التصميم .

الفكرة التصميمية (٢- ج) :

اعتمدت هذة الفكرة على التكرار و التراكب ، حيث تم حذف جزء من التصميم و تكررت باقي العناصر ، و لكن بتوزيع جديد مبتكر ، مما كان له أكبر



(٢ – ب)



(٢ – ج)

الأثر في بث الشعور بالتغيير و الابتكار ، فبإدخال العنصر النباتي - و المستخدم في أحد الأفكار التصميمية التالية - كعنصر جديد على العناصر التشكيلية للفكرة التصميمية و لكن بطريقة مختلفة حيث تكرر كوحدة كاملة تارة و جزء منه تارة اخرى . جاء تلوين العناصر التشكيلية بالتصميم وفقا لخطة لونية ثابتة ، فكانت الالوان فى مجملها متجانسة متلاحمة معا .

الفكرة التصميمية (٢ - د) :

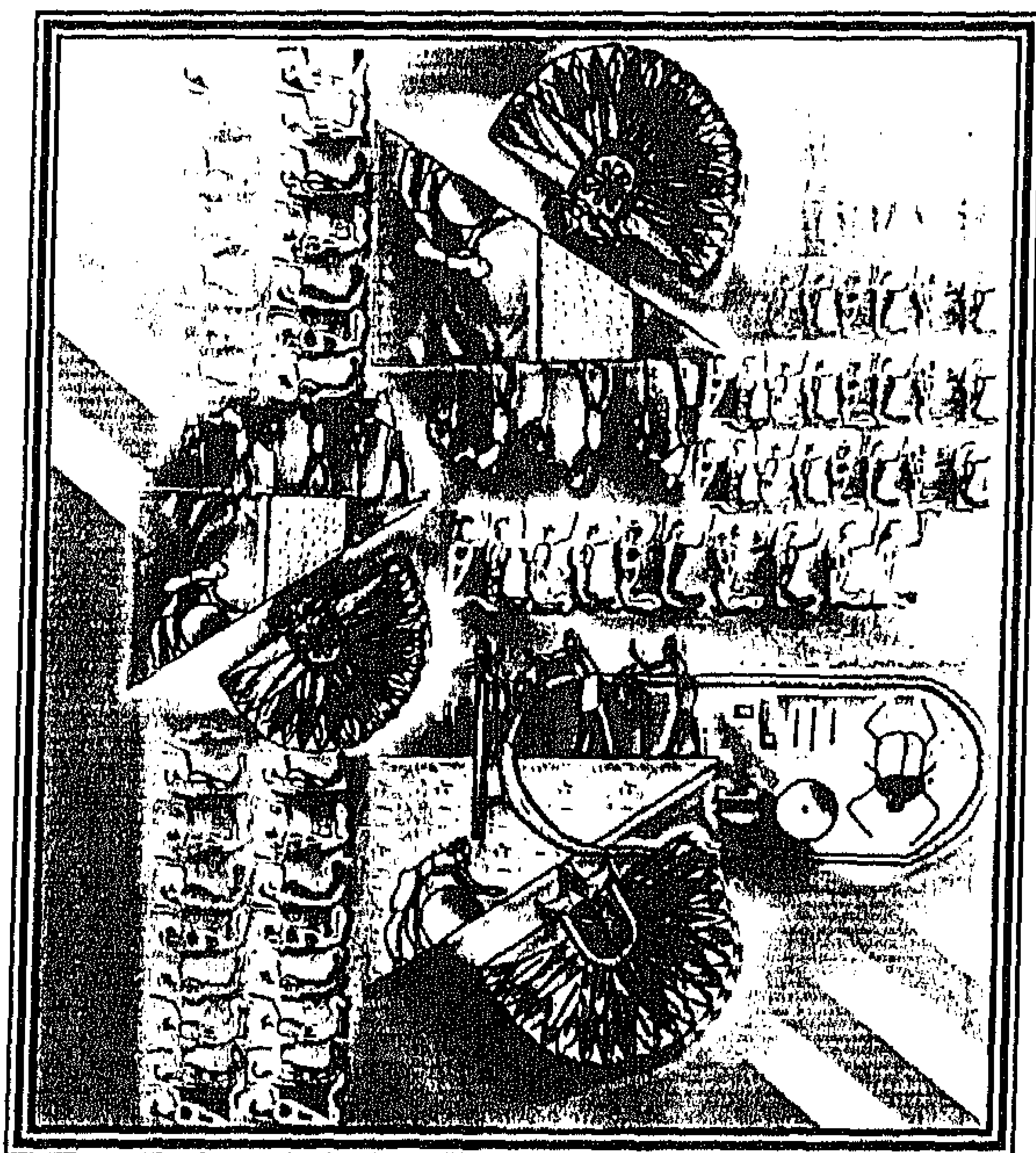
استخدمت الدارسة امكانيات الحاسب الآلي في النسخ و التكبير و التصغير لتكرار العنصر الادمي في كافة جنبات الفكرة التصميمية ، مع تكرار الشكل الدائري بطريقة تحقق ايقاع متناغم يضفي حيوية و ديناميكية داخل أرجاء التصميم ، و قد ساعد في تلك الديناميكية اختلاف اتجاه النظر و اتجاه حركة الايدي للعنصر الآدمي . و استخدمت الدارسة الألوان الباردة بما يتناسب و الجو العام للتصميم ، وكان استخدام اللون الفاتح و الغامق فى بعض الاجزاء بطريقة توحي بالتجسيم مما اضفى بعدا اخر بالفكرة التصميمية .

الفكرة التصميمية (٢ - هـ) :

ابتكرت الدارسة في هذة الفكرة توزيعا جديديا لجزء من الفكرة الأساسية خلق فكرة تصميمية مختلف ، عزز من هذا الاختلاف التكرار متنوع الاتجاهات ، وجاء استخدام الربات الحيات كعنصر تشكيلي لملء الفراغات الناشئة من توزيع العناصر بطريقة مبتكرة جاءت لتضيف للتصميم شكلا و بنائا مختلفا . كما راعت الدارسة استخدام خلفية ذات مساحات و خطوط بتدرج لوني ساهم بابراز عناصر الفكرة التصميمية ، وحرصت الدارسة لدقة العناصر وكثرتها استخدام مجموعة لونية متحدة في كافة العناصر لدعم وحدة التصميم ككل ، فانسابت من الوحدات التشكيلية و انصهرت فى بوتقة من المساحات اللونية المحيطة .



(٢ ــ د)



(٢ ــ هـ)

الفكرة التصميمية رقم (٣) :

عناصر العمل : يتكون العمل من مجموعة من العناصر الآدمية والحيوانية والنباتية والعضوية والزخرفية .

عناصر التصميم مستوحاة من عدة مصادر يمكن تلخيصها فى :

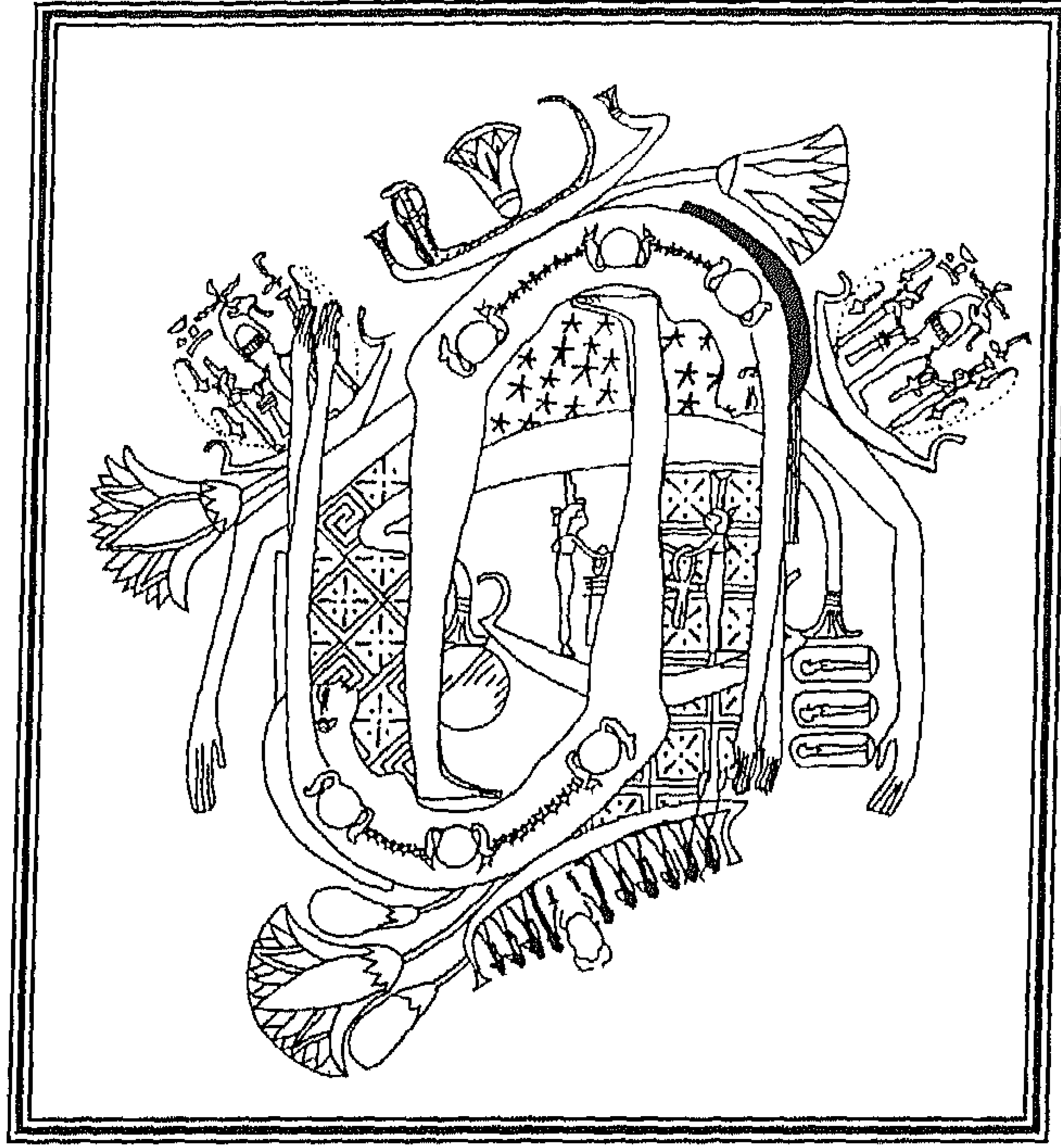
مشهد فصل السماء عن الأرض شكل (٨٥) ، المنظر الختامى لكتاب البوابات شكل (١٣٣) ، ومشهد آخر يمثل اتحاد رع وازوريس شكل (١١٣) ، وعناصر من مشهد يمثل كتاب الكهوف شكل (١٤٦) ، ومشهد أخير يمثل طائر البنو داخل القارب المقدس شكل (٧٣) .

التحليل الفنى :

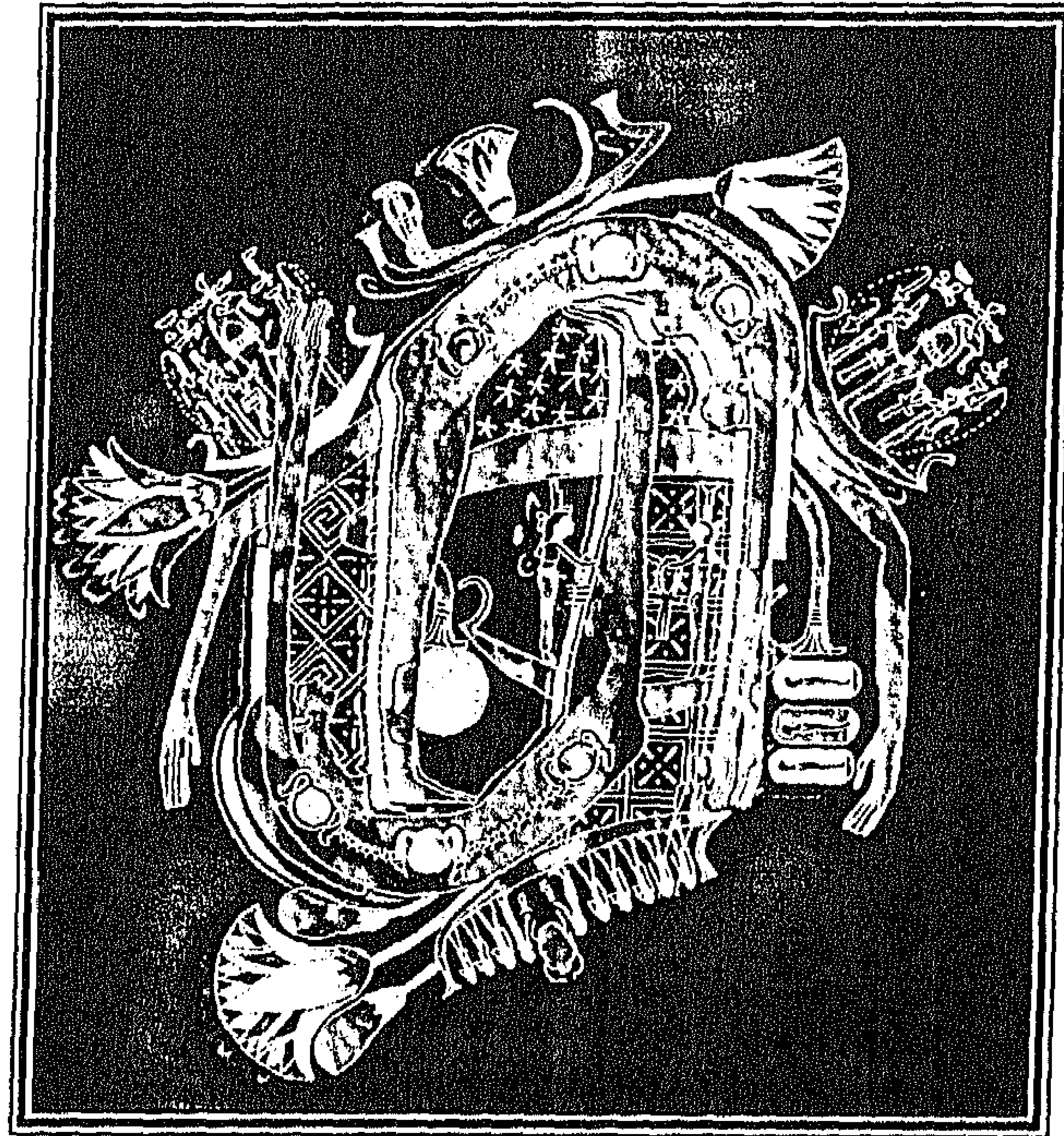
بتحليل هذا العمل فنياً يتضح أنه قائم على الاتزان الحر الذى ساعد على تأكيد المساحات المتنوعة التى ظهرت قوية ، مما ساعد على ترابط عناصر التصميم مع بعضها ، هذا بالإضافة إلى باقى العناصر الأخرى الهندسية البسيطة فى خلفية العمل، والتى لعبت دوراً فى التشكيل الفنى للتصميم وفى تعادله لتحقيق الاتزان والإيقاع فى أجزاء العمل الفنى ككل .

وقد تحقق فى هذا العمل الاتزان الذى يعرف فى علم الجمال على أنه " هو حالة استقرار منظم لحركة قوى متآلفة لعناصر فنية مختلفة أو متشابهة " ، عن طريق توزيع الكتل المختلفة حول المحور المركزى للعمل بأسلوب مريح للرائى ويتميز بالتنوع الذى يعتبر من أهم سمات التصميم الناجح . ولكنه فى ذات الوقت لم يخل بوحدة العمل الفنى التى تعتبر بمثابة تنظيم للعلاقة التبادلية للنشاط البصرى بين عناصر العمل الفنى الذى تتحقق فيه علاقات حسن الجوار والصلة المستمرة بين أجزاؤه المختلفة ، مع مراعاة علاقة الجزء بالجزء ، والجزء بالكل حيث لا قيمة للعلاقات الحسنة بين أجزاء التصميم ببعضها البعض إذا لم تتوافق هذه الأجزاء مع المساحة الكلية التى تشغلها بالتصميم . لذلك فقد عنيت الدراسة بحشو الفراغات الناتجة عن تراص العناصر الأساسية للتصميم بمجموعة من العناصر الكتابية استرشاداً بأسلوب الفنان المصرى القديم حيث تكون نسبة الأشكال ٩٥ % والكتابات ٥ % من المساحة الكلية ، والتى كان لها أكبر الأثر فى أحداث نوع من التوازن الفنى والإيقاع المتعاقب الناتج عن انتظام النسق التعبيرى المصحوب فة ذات الوقت بعامل التغيير الدائم والمستمر .

وبالنظر إلى العمل يتضح أن كلاً من العنصر الآدمى ومجموعة العناصر النباتية المشاركة بالعمل تعكس شعوراً بالحركة والحيوية ، التى يعزز من قوتها وجود مجموعة العناصر الزخرفية التى تتميز بالقوة والثبات إلى جانبها . فالعلاقات المتضادة تولد نوعاً من الإيقاع فى جوانب العمل الفنى .



الفكرة التصميمية رقم (٣) (رسم يدوس من عمل الباحثة)



(٣ ـ أ)

وبالرغم من اختلاف العناصر التشكيلية المشاركة فى هذا العمل وتنوعها إلا أن الدراسة قد راعت ربطها بعضها بالبعض الآخر عن طريق التراكب والتداخل بين العناصر بحيث تبقى على خصائص العناصر بحيث تبقى على خصائص العناصر واضحة التأثير ، وهو ما أدى إلى تحقيق وحدة بين عناصر العمل ويثير فى نفس الوقت أحساسًا بالقوة فى نفس الوقت ويعمل على زيادة الإحساس بالعمق الفراغى .

وقد حاولت الدراسة تطبيق آراء فلاسفة التصميم فى الوحدة ، ففى رأى "هربرت ريد" أن " عناصر العمل الكامل تعيش في ارتباط داخلى متشابك ، فهى تتضامن جميعاً لكى تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر " ، أى أن الوحدة هى أكبر من مجموع عناصر العمل الفنى.(١)

بالاستعانة بإمكانيات تمكنت الدراسة من معالجة الفكرة التصميمية الأساسية ، والوصول لعدة حلول تشكيلية نتج عنها الأفكار التصميمية (٣ – أ) ، (٣ – ب) ، (٣ – جـ) ، (٣ – د) ، (٣ – هـ) .

الفكرة التصميمية (٣ – أ) :

اعتمدت هذه الفكرة على تلوين الفكرة التصميمية الرئيسية بتأثير القماش المطبوع بطريقة الطى والربط (وهو تأثير يمكن إدخاله ضمن تأثيرات برنامج الفوتوشوب) ، وتم تكرار التلوين ككل مرة خلف التكوين الأول ليكون بمثابة ظل له .

ولإبراز التكوين وظله استخدمت الدراسة خلفية قاتمة تخلو من أى تأثيرات إلا بعض الظلال الخافتة من نفس الدرجات اللونية المستخدمة .

الفكرة التصميمية (٣ – ب) :

ابتكرت الدراسة توزيعاً جديداً مبتكراً للعناصر لتخلق فكرة تصميمية مختلفة ، وساهم فى هذا الاختلاف قيام الدراسة بعمل تصميم هندسى يدوى وإدخاله إلى الحاسب الآلى بواسطة Scanner وتوزيع العناصر النباتية التى كان لها الغلبة مع بعض العناصر الأخرى مثل الفراغات الناشئة من التصميم الهندسى لتنتهى بفكرة جديدة قوامها منبثق من الفكرة التصميمية الأساسية وأساسها هندسى مبتكر .

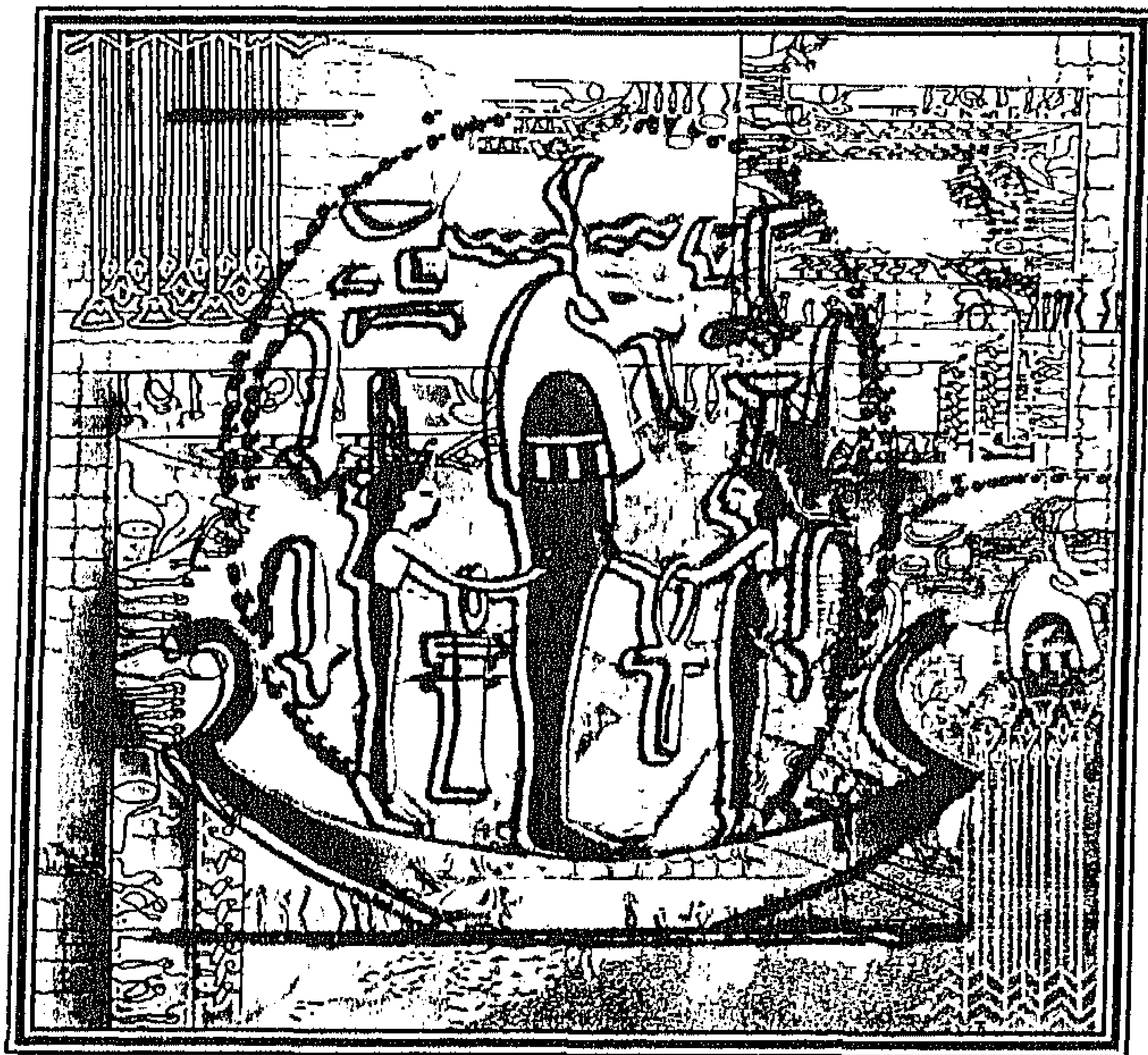
وقد جاءت الألوان متلائمة مع استخدام الخطوط والأشكال الهندسية ، فكانت دافئة نابضة بالحيوية لتكسر حدة الخطوط والأشكال الجامدة ، وجاءت الخلفية بيضاء مع بعض الظلال حول التكوين من نفس الألوان المستخدمة فساعدت على ربط عناصر التصميم بالخلفية

---

(١) منى محمد ندا : " إبداع الفنان المصري القديم " - دار النشر غير معروفة - ١٩٩٨ م - ص ١٧٠ .



(٣ ـ ب)



(٣ ـ ج)

الفكرة التصميمية (٣ – جـ) :

تعتبر هذه الفكرة معالجة مبتكرة للفكرة الأصلية ، حيث لجأت الدارسة إلى إمكانات الحاسب الآلى فى الحذف والتكبير لاستخلاص مجموعة عناصر تمثل كتلة تشكيلية متحدة والاستعاضة بها عن عناصر الفكرة الأساسية ، حيث يصدر التصميم وحدة متكاملة من الفكرة التصميمية الأساسية .

أما خلفية العمل فهى عبارة عن عدة عناصر مختلفة بعضها مستمد من عناصر الفكرة الأساسية والبهض الآخر عناصر مستمدة من أفكار تصميمية أخرى ، كما استعانت الدارسة بإمكانيات الفوتوشوب (الفلاتر) فى بعض الأجزاء لتخلق خلفية مختلفة كل الاختلاف عن الأفكار التصميمية المشتقة أو الأساسية .

الفكرة التصميمية (٣- د) :

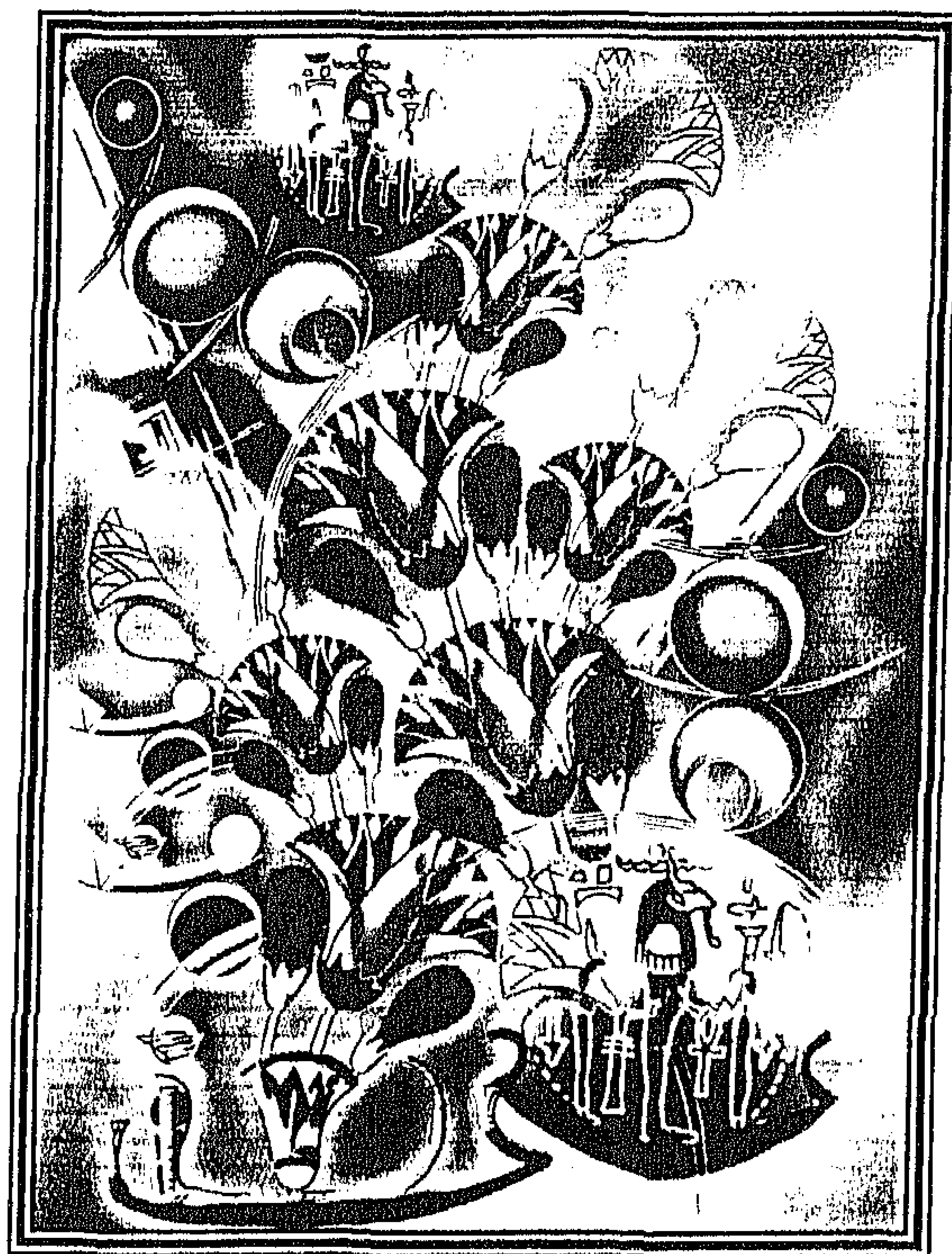
استمدت الدارسة هذة الفكرة من الفكرة التصميمية (٣ – ب) حيث ركزت على العنصر النباتي ، و اعتمدت على التكرار و استخدام كل أشكال زهرة اللوتس و المستخدمة في الفكرة التصميمية الأساسية ، فوضعت بأحجام و اتجاهات مختلفة مما أكسب التصميم قدرؤا من الأتزان الفني الذي خلق في النهاية نوعا من الايقاع الممزوج بديناميكية .

الفكرة التصميمية (٣- هـ) :

انبثقت هذة الفكرة من الفكرة التصميمية (٣ – ب) لكن بتوزيع مختلف للعناصر التشكيلية ، كما تم الاستعانة بتصميم هندسي مختلف . و قد لجأت الدارسة الي استخدام الألوان الدافئة لبث الحيوية بالتصميم شاركت الدرجات الظلية بهذة الحيوية و الطبيعية المنبعثة من التصميم ، فجاء اللون ليؤكد الترابط و التوازن بين العناصر المشاركة بالفكرة التصميمية عن طريق اسلوب الترديد اللوني المتناغم ، و قد تلونت الخلفية بألوان العناصر و الاشكال في تدرج لوني اكسب التصميم تواصل ايقاعى ووحدة تشكيلية لونية .



(٣ ــ د)



(٣ ــ هـ)

الفكرة التصميمية رقم (٤) :

عناصر العمل : يتكون العمل من مجموعة من العناصر الآدمية والحيوانية والهندسية والكتابية .

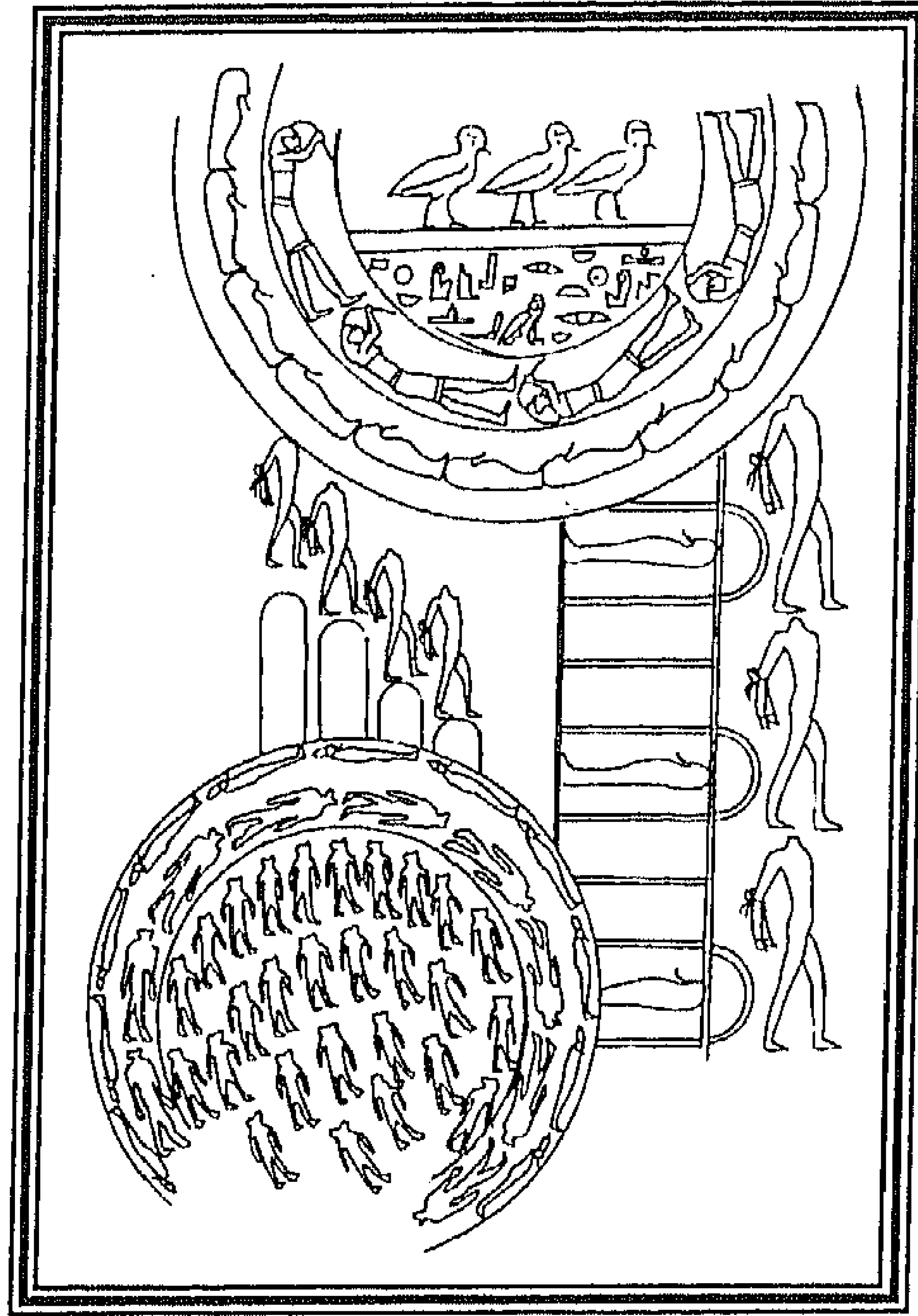
استلهمت الدارسة عناصر هذه الفكرة التصميمية من كتاب الكهوف شكل (١٤٩) ، ومشهد آخر يمثل الساعة الثالثة من كتاب البوابات شكل (١٢٩) .

التحليل الفنى :

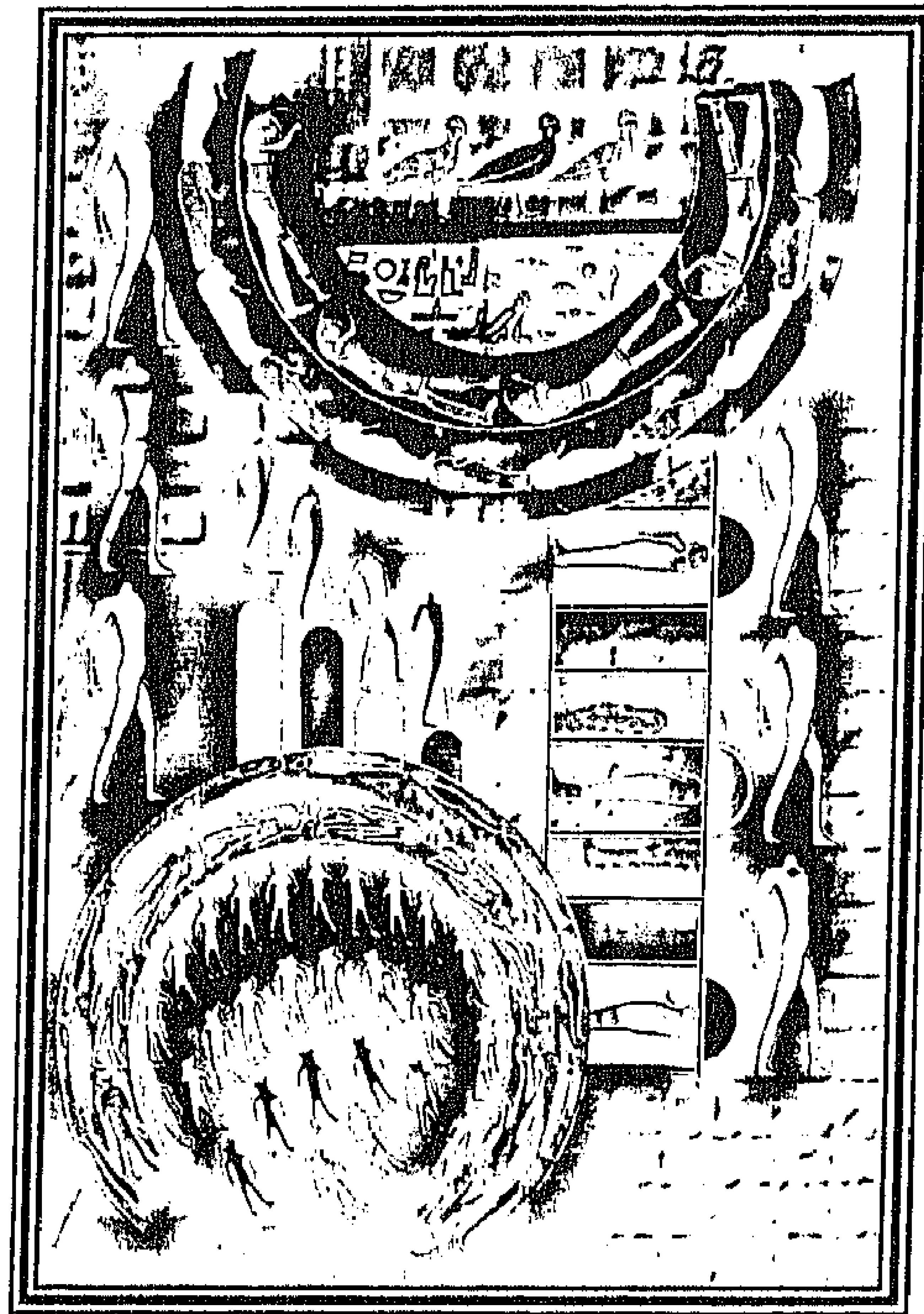
يعتبر الخط من أهم العناصر التشكيلية نظراً لصفاته الكامنة التى تتيح له القدرة على التعبير عن الحركة والكتلة ، وقد لعب الخط دوراً كبيراً فى هذه الفكرة حيث استخدمت الخطوط لتقسيم مساحة العمل وحصر عناصره التشكيلية مما كان له الأثر فى إحكام التصميم وتحديد ملامح الأشكال . وقد أدت الموازنة بين الخطوط إلى إحداث نوع من التآلف الواضح والتأثير المزدوج بالتصميم . وقد وزعت عناصر هذا العمل بشكل متوازن ومتناغم ساعد على إيجاد الوحدة بين عناصر العمل الفنى ، حيث راعت الدراسة تحقيق التناسب الجمالي عن طريق اللجوء للتنويع فى المساحات بأسلوب غير منظورى المساحات الأمامية أصغر من الخلفية ، مع مراعاة العلاقة بين الأجزاء المختلفة للتكوين أى العلاقة بين كل عنصر بالنسبة للآخر وبالنسبة للكل فجاءت العناصر التشكيلية مرتبطة بالمساحة المتاحة لها ومتلائمة معها .

عمدت الدراسة فى هذا العمل إلى استخدام شريط هندسى فى وضع رأسى واعتباره همزة الوصل بين عنصر التصميم ، وذلك لإعطاء العمل إحساس بالترابط . كما لهذا الشريط دوراً آخر وهو أنه ساعد على تقدير مدى بعد الأجسام أو قربها من عين الرائى . ولكن الدارسة خالفت قاعدة أن الشكل الأقرب يكون أكبر حجماً من الأبعد ، فكانت الدائرة فى الجزء العلوى أكبر حجماً من مثيلتها فى الجزء الأسفل وذلك لكسر رتابة التدرج .

قوام هذا العمل الفنى الفنى شكل الدائرة المركزى الذى يشغل معظم أعلى مساحة العمل ويقابلها فى نفس الوقت على دائرة أخرى تقع تحتها بحيث يأخذ شكل التكرار المتساقط . وهاتان الدائرتين هما عماد التصميم حيث وزع على الدائرة الأولى مجموعة عناصر والتى تعد الشكل الرئيسى بالعمل ، والذى عزل داخل إطار خطى عملاً على تأكيد المغزى الأساسى للتصميم وعدم إدماجه مع أرضية العمل ، أما الدائرة الأخرى فقد استغلت لتوزيع مجموعة أخرى من العناصر التى اعتمدت على التكرار ، كما يعطى فى نفس الوقت لمشاهد العمل شعور بالاستمرارية مرجعها أن " الحركة الدائرية الدائمة تعبر عن الحيوية والنشاط والديناميكية بشكل متساوى وموزع توزيعاً جيداً فى كل أجزاء مساحات الدائرة حول المركز " . ويتضح فى هذا العمل وحدة الجزء بالجزء ووحدة الجزء بالكل ، حيث تبدو باقى العناصر متلائمة مع شكلى الدائرة .



الفكرة التصميمية رقم (٤) (رسم يدوي من عمل الباحثة)



(٤ _ أ)

فقد راعت الدراسة انتقاء مجموعة من العناصر التى تتفق من حيث الهيئة العامة مع المساحة البينية المراد شغلها بها .

حرصت الدراسة على استخدام مجموعة من الخطوط التى تنوعت ما بين خطوط أفقية تكمن فيها معانى السكون والاتزان وتعمل كقاعدة لما فوقها من عناصر التصميم ، ودائرية تضيف قيم الحركة والحيوية بالعمل ورأسية توحى بالثبات والاستقرار . كما راعت فى نفس الوقت أن تختار مجموعة من العناصر التى تأخذ الاتجاه الرأسى لتدعم فى نفس المشاهد أحاسيس القوة والشموخ .

وقد اشتقت الدراسة من هذه الفكرة التصميمية مجموعة من الأعمال بمساعدة إمكانيات الحاسب الآلى فنتجت الأفكار التصميمية (٤ – أ) ، (٤ – ب) (٤ – جـ) ، (٤ – د) ، (٤ – هـ) .

الفكرة التصميمية (٤ – أ) :

اعتمدت هذه الفكرة على المعالجة اللونية والملمسية للفكرة التصميمية الأساسية ، حيث تلونت الخلفية بمجموعة متداخلة ومتدرجة من الألوان الدافئة مع اختفاء بعض التأثيرات والتى امتازت بطابعها الهندسى فى بعض الأجزاء لتتماشى مع الطابع الهندسى والخطى للفكرة التصميمية الأساسية .

وكما استعانت الدراسة بالملمس فى اثراء التصميم ، استعانت كذلك بالتأثيرات اللونية والتى توفرها إمكانيات الحاسب الآلى فى تلوين العناصر وفى خلق نوع من الإضاءة حول بعض العناصر بمساحات مختلفة .

الفكرة التصميمية (٤ – ب) :

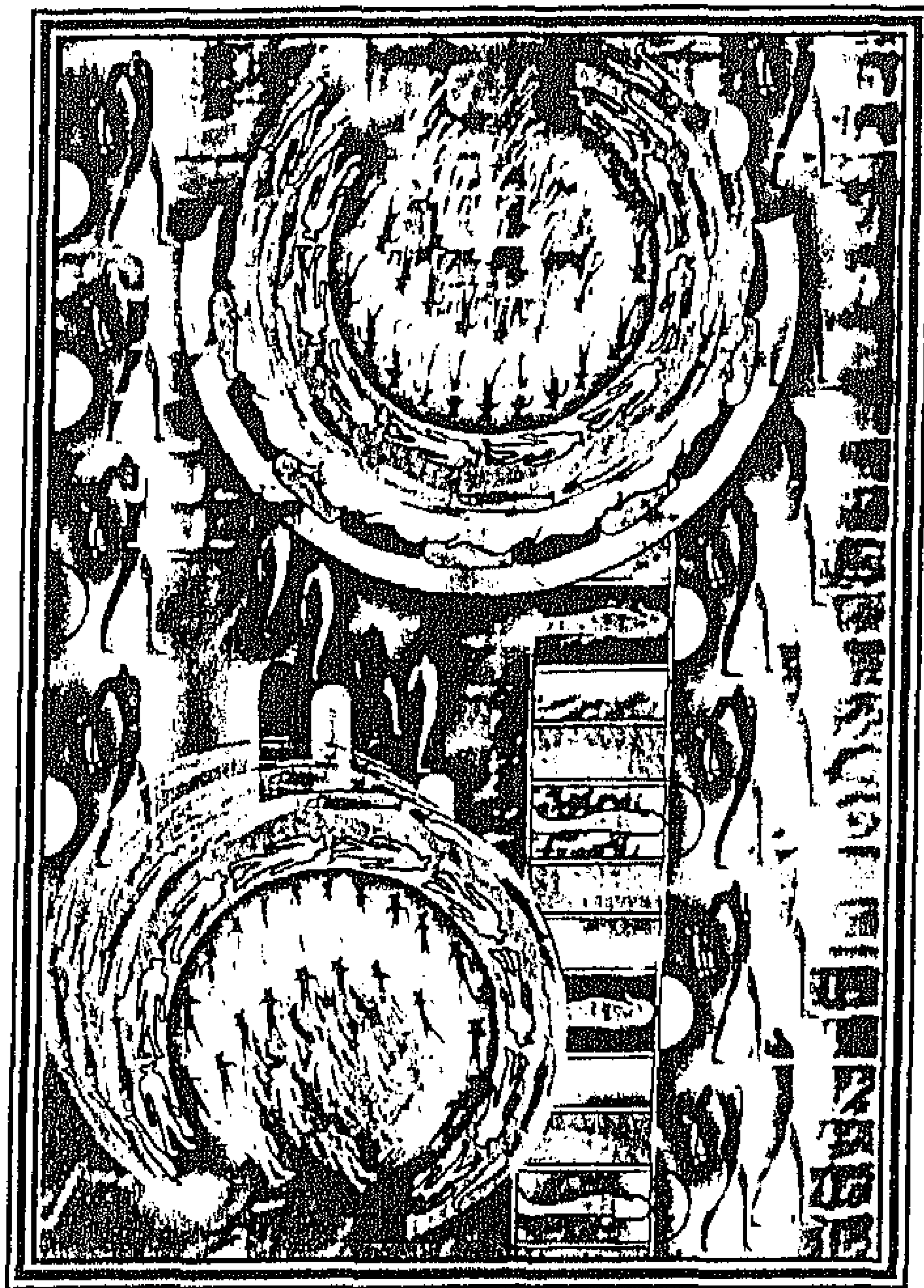
اشتقت هذه الفكرة من الفكرة التصميمية السابقة ، حيث أبقت الدراسة على الهيكل البنائى للتصميم ، واستعانت بإمكانية الحذف والإضافة التى توفرها إمكانات الحاسب الآلى ، فتمت إضافة جزء من التصميم على حساب جزء آخر مع تكبير بعض الأجزاء .

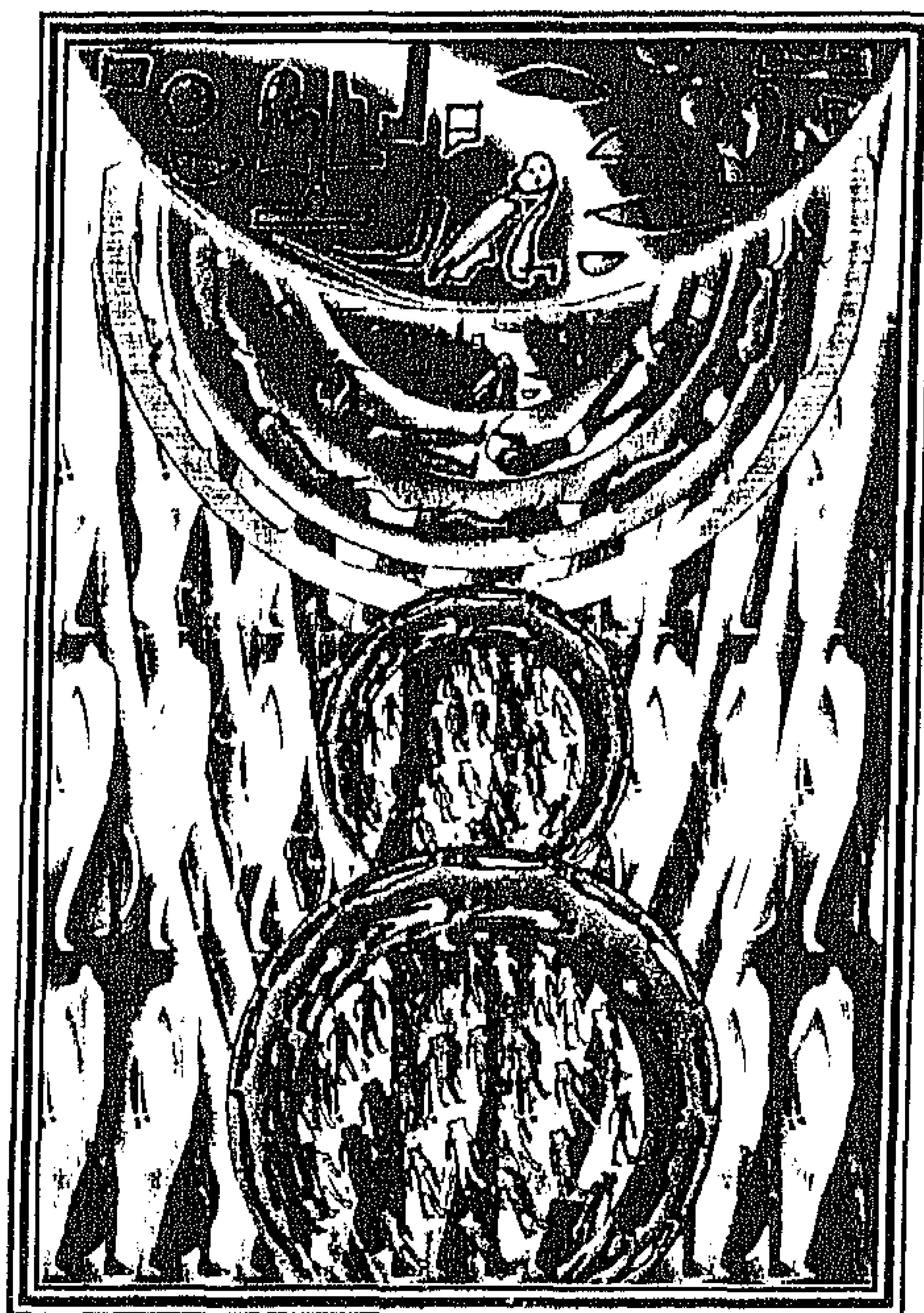
لقد لعب التكرار كقيمة فنية دوراً بارزاً فى التشكيل ككل ، حيث تكررت بعض العناصر لتكوين ما يشبه الظلال وتكرر نفس العناصر لتمثل صفوفاً رأسية تتوازى مع شريط المومياوات وتؤكده .

وتعمدت الدراسة اختيار ألوان باردة أولاً لتوسيع فجوة الاختلاف بين هذه الفكرة وسابقتها من ناحية ، ومن ناحية أخرى رأت الدراسة أن تلك الألوان تناسب عناصر التصميم التى تمثل مومياءات وأشخاص العالم الآخر ، لينتج فى النهاية تكوين مبتكر مغاير للتكوينات السابقة .

الفكرة التصميمية (٤ – جـ) :

تنبثق هذه الفكرة من الفكرة التصميمية الأساسية ، وقد استفادت الدراسة من قيم التراكب والتكرار لتقدم فكرة جديدة مختلفة كل الاختلاف ، والتكرار والتراكب هما دعمتا هذا الاختلاف ، وقدمت تلك القيم نوعاً من الإيقاع المتوازن والممزوج بالحركة التى ساعد على تأكيدها تكرارات الشكل الدائرى ، الذى كانت


(٤ ـ ب)


(٤ ـ ج)

لـه السيادة مـن خـلال تقدمـه واحتلالـه لمساحة كبيـرة بالتصميم ، كـذلك محاولة إبرازه من خلال اختيار اللون .

الفكرة التصميمية (٤ – د) :

تكمن القيمـة الحقيقيـة فـي الأحاسيس الجمالية التـى تثيرها لدى المتلقـى ، فلابد للأشكال والألوان أن تستوقف البصر والاهتمام ، ولهذا اتجهت الدارسـة إلـى استخدام مجموعة متنوعة من الألـوان البـاردة والدافئة بشكل متجـانس ومتـدرج ، كمـا حرصت الدارسة علـى التنـوع فـى التلـوين مـن خـلال تلـوين بعـض العناصـر بألوان صريحة لجذب الانتباه ، والبعض الآخر تكون بتدرجات لونيـة لتتنـاغم مـع الأرضية والتـى كـان لهـا مشاركة إيجابيـة فـى الانـدماج مـع عناصـر التـصميم مـن خـلال توزيـع بعـض أجـزاء مـن التـصميم بطريقـة مبتكـرة للحـصول علـى خلفيـة مختلفة وخلق روح مبتكرة .

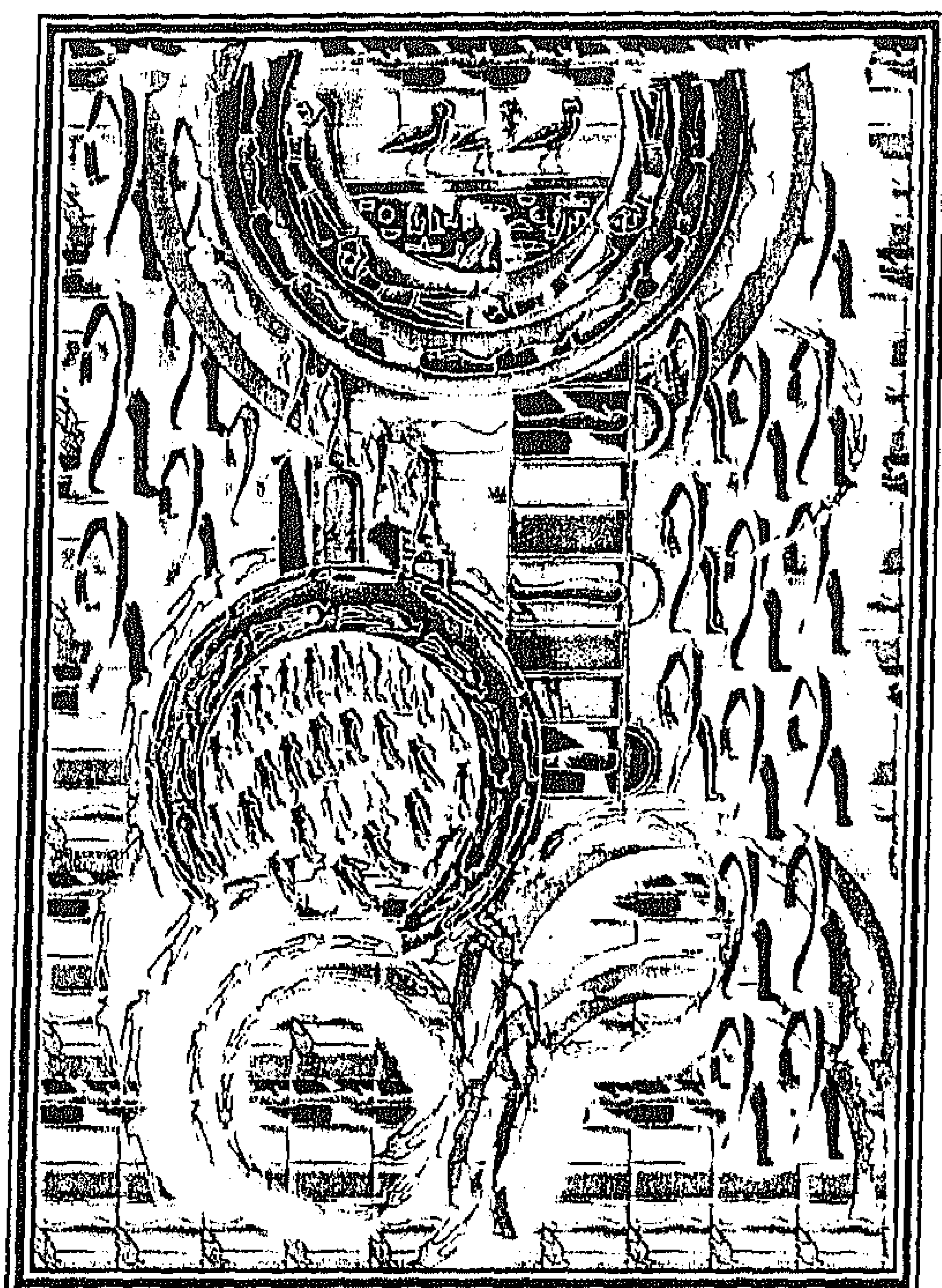
الفكرة التصميمية (٤ – هـ) :

اشـتقت هـذه الفكـرة مـن الفكـرة التـصميمية الـسابقة ، حيـث كـررت ذات الفكرة التصميمية كاملة العناصر بشكل مختلف فنتجت فكرة تصميمية مختلفة كل الاختلاف ، ساعد فـى هـذا الاخـتلاف اسـتعانة الدارسـة بـأجزاء مـن شـكل نـصف الدائرة لخلق خلفية مبتكرة ومتلائمة مـع التـصميم مع استخدام التـدرج اللـونى فـى كل جزء علـى حدى وفى كل الخلفية بشكل عام .

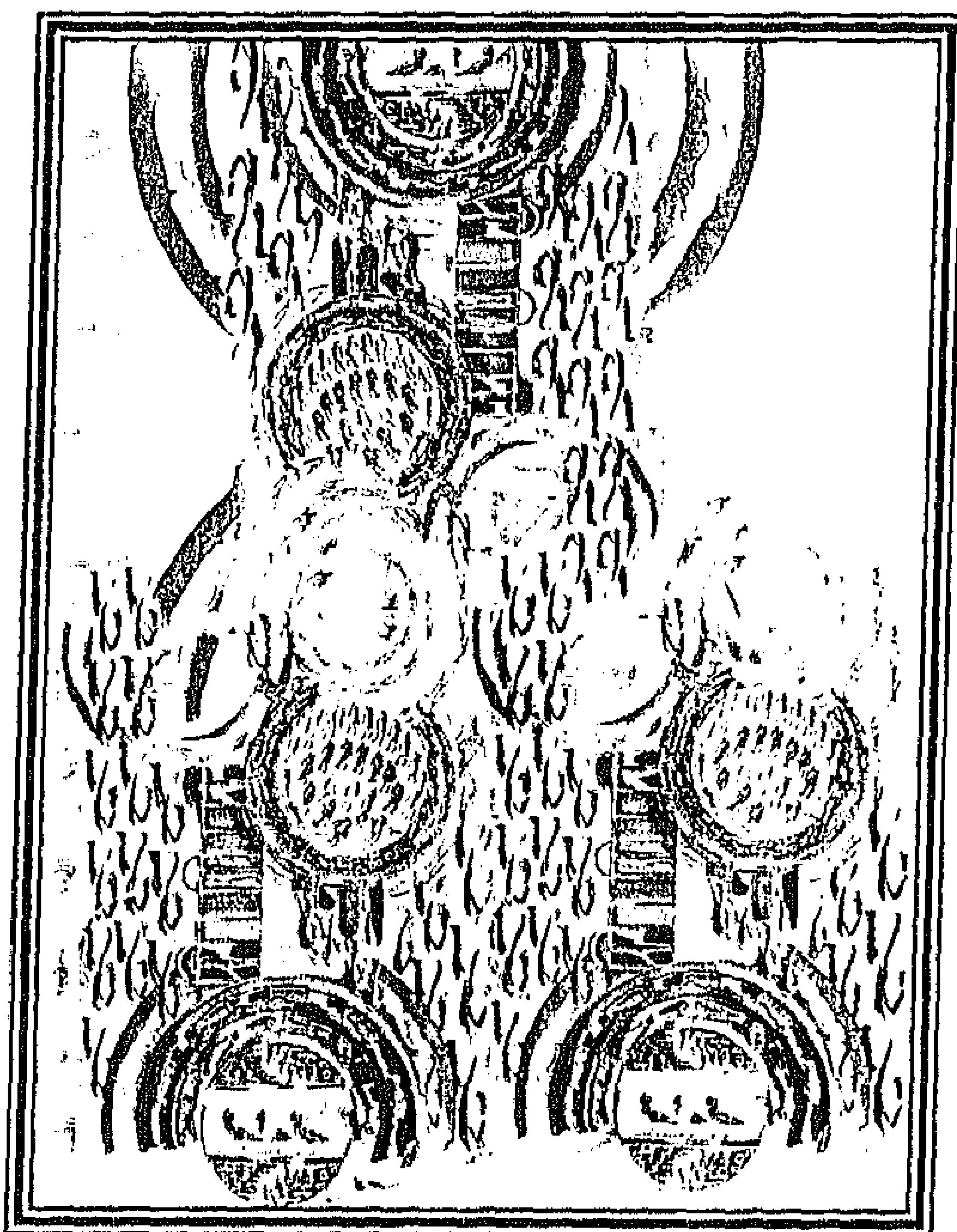
والفكرة التصميمية ككل تنـبض بالحيويـة والحركـة التـى مـصدرها الـشكل الكروى الذى يعطـى الايحاء بالتغليف وتحديد الحيز بداخله [١]، والتصميم رغم كل هذه الحركـة إلا أنـه فـى مجملـه متـزن وقـد نبـع هـذا الاتـزان مـن اسـتخدام الخـط المستقيم رأسياً والمتمثل فـى شـريط الموميـات والـذى تـوازى مـع تكـرار العنـصر الأدمـى فـى حيز الشريط الرأسى .

---

(١) يحيى حمودة : مرجع سابق ، ص ٦٨ .



(٤ ـ د)



(٤ ـ هـ)

الفكرة التصميمية رقم (٥) :

عناصر العمل :

يجمع هذا العمل بين طياته مجموعة متنوعة من العناصر التشكيلية مثل العنصر الآدمى والحيوانى والزخرفى والكتابى ، وإن كان للعنصر الآدمى الغلبة فى العمل والنصيب الأكبر فى التمثيل بالمسطح ، حيث مثل فى شكل أجساد أنثوية منحنية برشاقة .

استلهمت الباحثة عناصر العمل من مشهد فصل السماء عن الأرض شكل (٨٥) ، مشهد الشروق شكل (١٤٠) .

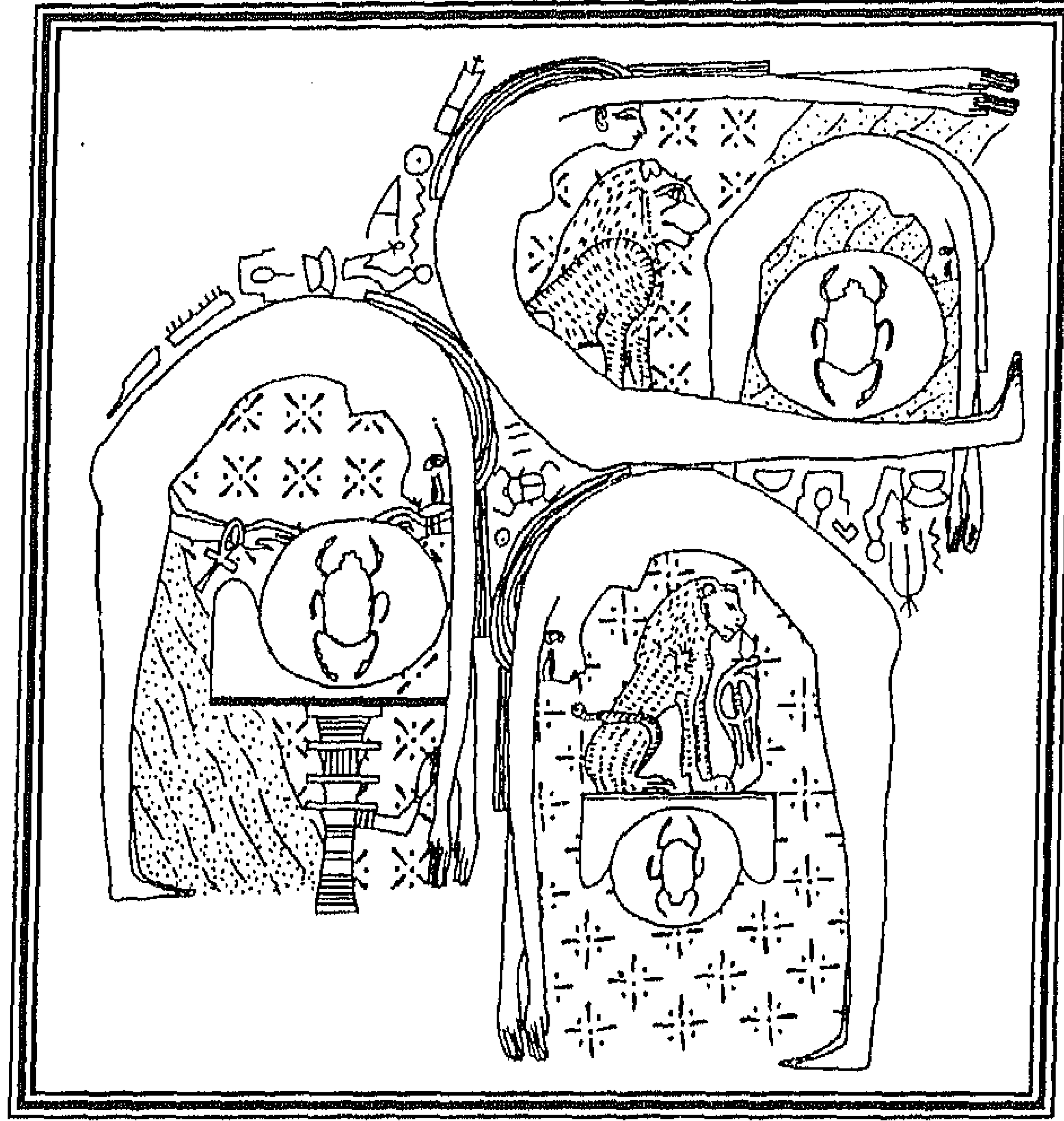
التحليل الفنى :

فى هذه الفكرة التصميمية تم تناول مجموعة متنوعة من العناصر والمفردات التشكيلية التى تم ترتيبها بشكل مترابط بحيث تكون فى النهاية كلاً لا يتجزأ . ويمكن تصنيف هذه العناصر إلى ثلاث مجموعات رئيسية : المجموعة الأولى : عناصر آدمية ، المجموعة الثانية : عناصر حيوانية ، المجموعة الثالثة : عناصر زخرفية وكتابية استخدمت لشغل الفراغات وتقسيم مساحة سطح العمل . وقد أثرى العمل تفاوت العناصر بين الحركة والسكون مما حقق نوعاً من الإيقاع المتجدد بسطح العمل الفنى .

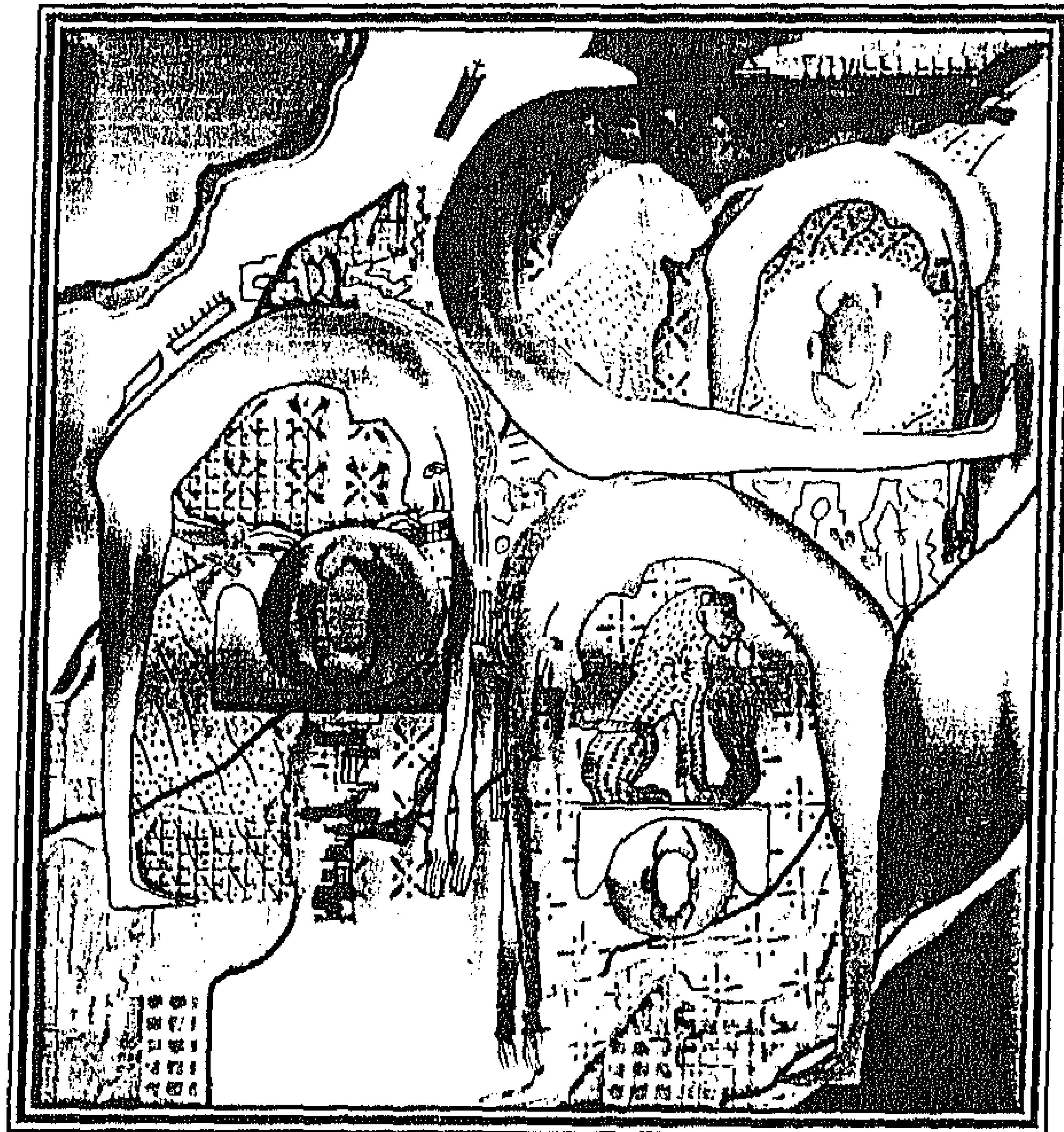
ونظراً لتعدد العناصر المشاركة فى هذا العمل وتنوعها كان لابد من فرض ضرب من الوحدة على التصميم بوجه عام عن طريق التكرار والترديد لبعض العناصر . لذلك فقد عمدت الدراسة إلى استخدام قيمة التكرار مع مراعاة التغيير فى الحجم ، ويظهر ذلك فى هيئة ألهة السماء والأسد والجعران وتكررت بالعمل ولكن بأحجام ودرجات ظلية مختلفة . وهذه المغايرة فى الأحجام والأوضاع أدى إلى "تقوية أدراك الوحدة والترابط بين الشكلين" ، وفى نفس الوقت لم يولد ذلك التكرار أى ملل فى نفس المشاهد حيث بدده المغايرة فى الأحجام .

كما أسهم أيضا الترديد والتكرار لبعض العناصر على إبراز هذا الإيقاع وإظهار صور التنوع والجدة بالعمل الفنى التى بالرغم من توافرها إلا أنها لم تطغ على وحدته ، فجاءت الأشكال متماسكة وأجزاء التصميم متآلفة بما يخلق إحساس بالصلة المستمرة بين هذه الأجزاء .

وقد تم مراعاة التنويع فى الحركات عند اختيار العناصر الآدمية المشاركة فى العمل ، فتعدد اتجاهات الرؤية تنوعت الأوضاع التى تتخذها مما كان من شأنه بث روح الحركة والحيوية فى أرجاء العمل الفنى .



الفكرة التصميمية رقم (٥) (رسم يدوي من عمل الباحثة)



(٥ ـ أ)

كما اهتمت الدراسة فى هذا العمل بتحقيق القيم الجمالية والتشكيلية عن طريق الاهتمام بمجموعة من النسب والتناسبات بين العناصر المختلفة لتحقيق الاتزان ، فتم الاستعانة بالعناصر الزخرفية وما تتميز به من قيم فنية بحتة لتندمج مع العنصر الآدمى ، وتكون علاقات جمالية تثرى التصميم وتزيده قوة .

وقد حقق هذا الترتيب للعناصر الزخرفية موازنة لجميع الأجزاء المتواجدة فى التصميم بحيث يكمل كل منها الآخر على نحو يبلغ من الوثوق حداً لا تؤدى معه الفروق الموجودة بينها إلى فصم وحدة العمل الفنى ، بل تمتزج سوياً من أجل تحقيق هذه الوحدة المنشودة .

ومن خلال هذا التنظيم القائم على التناغم العضوى والوحدة المبتكرة نتجت مساحات بينية ذات أهمية تصميمية خاصة ساهمت فى خلق شكل جمالى جديد ، مما جعل هذه المساحات ذات أهمية تصميمية خاصة ساهمت فى خلق شكل جمالى جديد، مما جعل هذه المساحات المساعدة جزء لا يتجزأ من التصميم حيث تلتحم بالشكل الأساسى .

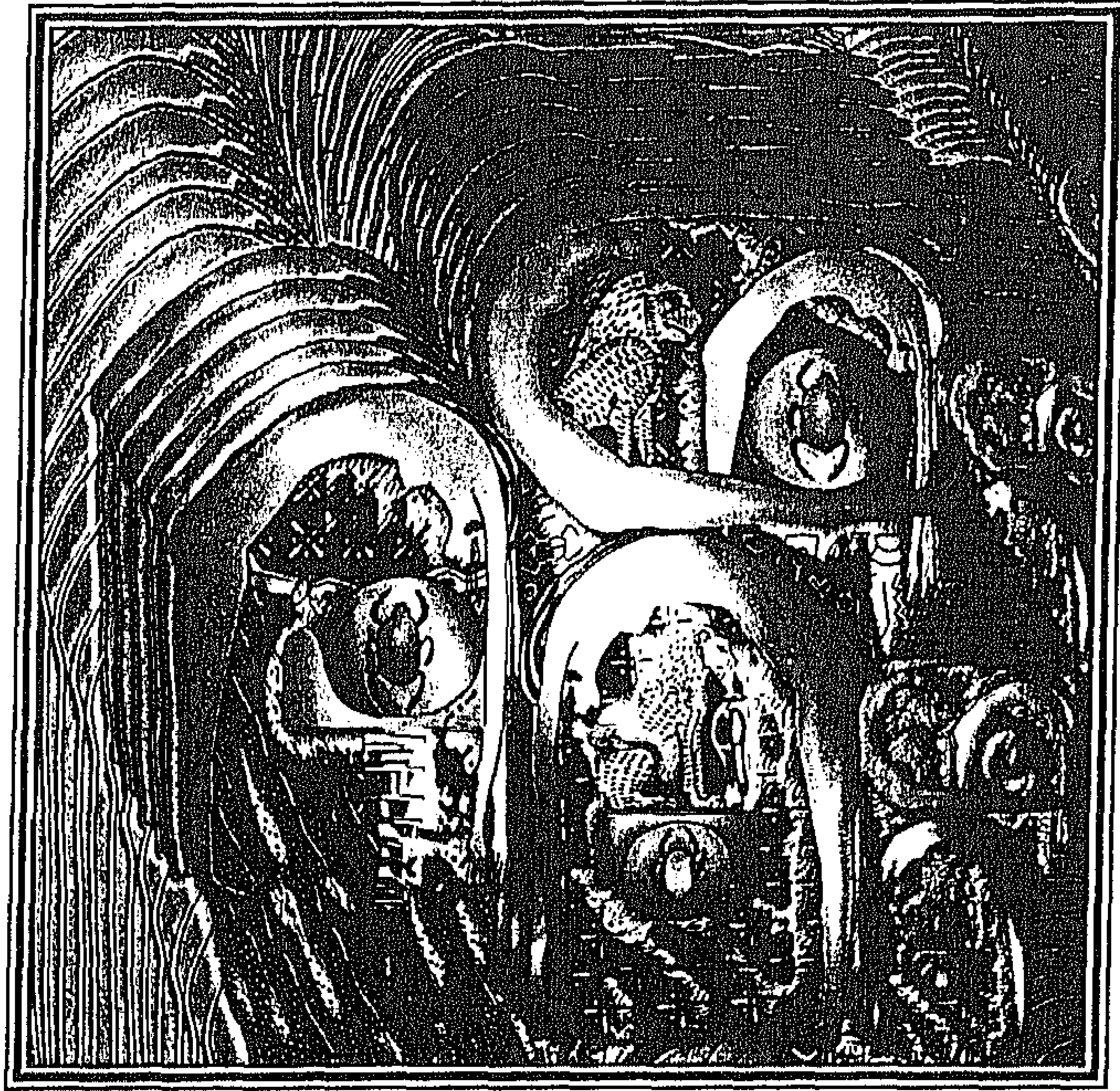
لجأت الدراسة إلى الحاسب الآلى لإيجاد الحلول التشكيلية المبتكرة التى من شأنها إنتاج مجموعة من الأفكار التصميمية المشتقة (٥ – أ) ، (٥ – ب) ، (٥ – جـ) ، (٥ – د) ، (٥ – هـ) .

الفكرة التصميمية (٥ – أ) :

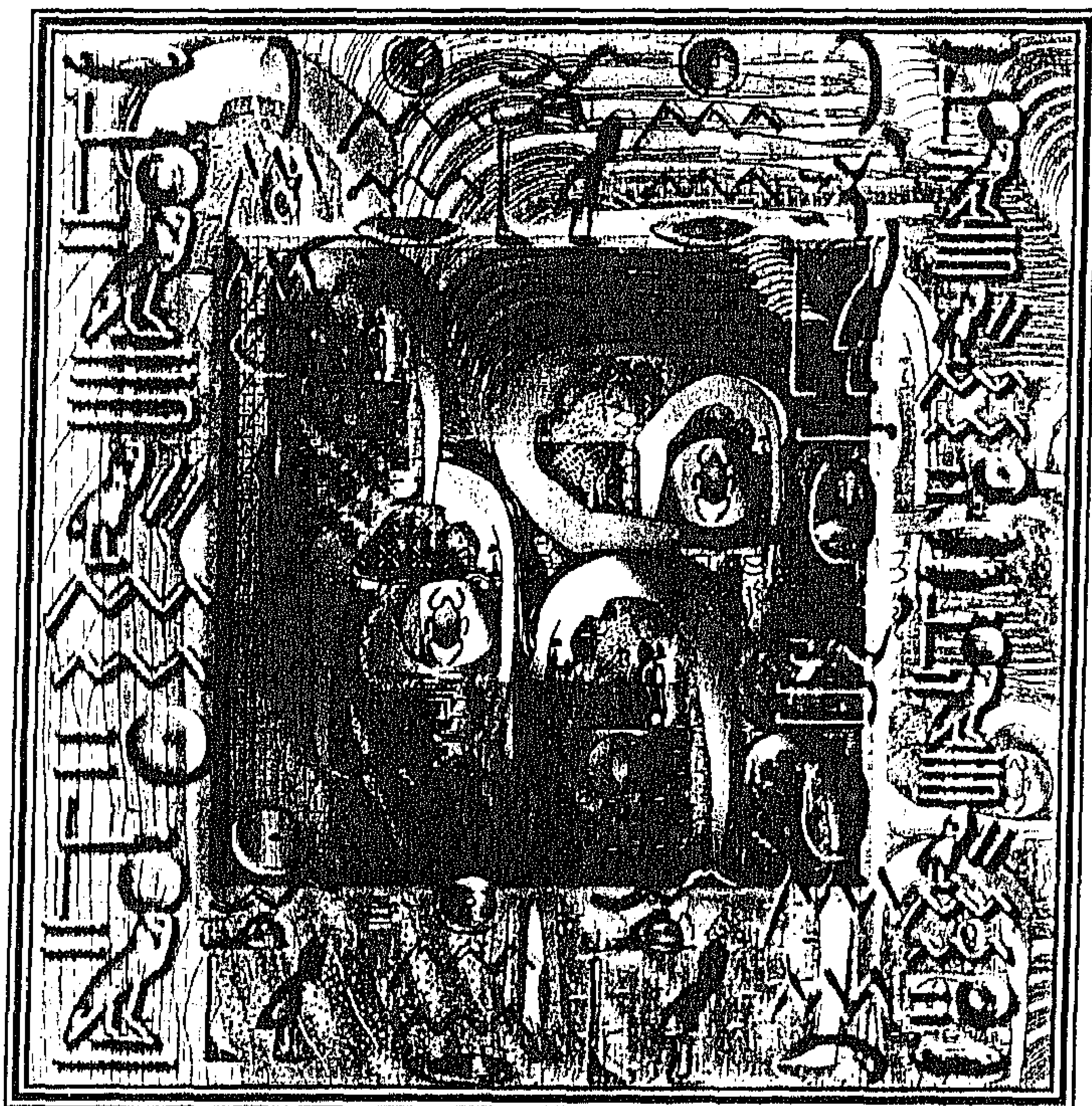
لستعانت الدراسة بإضافة بعض الخطوط الحرة على الفكرة الأساسية ، فجاءت الخطوط مساهمة فى اختلاف الخلفية عن غيرها من الأفكار التصميمية ، وجاءت حرية الخطوط وطبيعتها لتكسب العمل نوعاً من الطبيعة والحيوية والحركة ، وقد استمدت الدراسة حركة تلك الخطوط من الخطوط الموجودة بالفكرة التصميمية الأساسية ، وقد جاءت الخلفية لتلون بتدرج ما بين الأزرق والبيج ، وقد مكنت تلك الخطوط الدارسة من توزيع الألوان بطريقة مختلفة ، كما ساهمت بتوزيع الملامس والتأثيرات فى بعض الأجزاء بطريقة مبتكرة ، ولم يبتعد التدرج اللونى الخاص بالعناصر عند تدرج الخلفية مع اختلاف فى الاتجاه فخلق حس مختلف وفى ذات الوقت خلق وحدة ترابط بين عناصر التصميم وخلفية العمل .

الفكرة التصميمية (٥ – ب) :

اعتمدت هذه الفكرة على الفكرة التصميمية الأساسية مع استخدام إمكانيات الحاسب الآلى فى صنع تكرارات للتصميم بزوايا واتجاهات مختلفة لخلق فكرة وخلفية مختلفة . وقد لجات الدارسة الي مجموعة من الألوان الباردة فى كل التصميم مع إضافة اللون الأبيض كبقعة ضوئية تضىء بقوة فى بؤرة الفكرة التصميمية لجذب انتباه ونظر المشاهد .



(٥ - ب)



(٥ - ج)

الفكرة التصميمية (٥- ج) :

انبثقت هذة الفكرة من الفكرة التصميمية السابقة ، حيث احتفظت الدارسة بالتكرار السابق مع اضافة بعض العناصر لاحداث تنوع في الفكرة ، ثم قامت بتوزيع بعض الكتابات على خلفية التصميم لتصنع اطارا كتابيا يأخذ شكل المربع " الذى يوحي بالاتزان بين التوجيه الأفقي و الحركة الراسية ، و عليه فدائما ما يوحي بالسكون "[1]، وقد توازن هذا السكون الحركة متعددة الاتجاهات الصادرة من العنصر الادمي . كما جاء الاطار الكتابي ليتسم بالتناغم و الاتساق مع الهيئة العامة للتصميم ، و قد تكررت العناصر الكتابية بحجم مختلف نتج عنه نوع من الايقاع بالفكرة التصميمية .

الفكرة التصميمية (٥- د) :

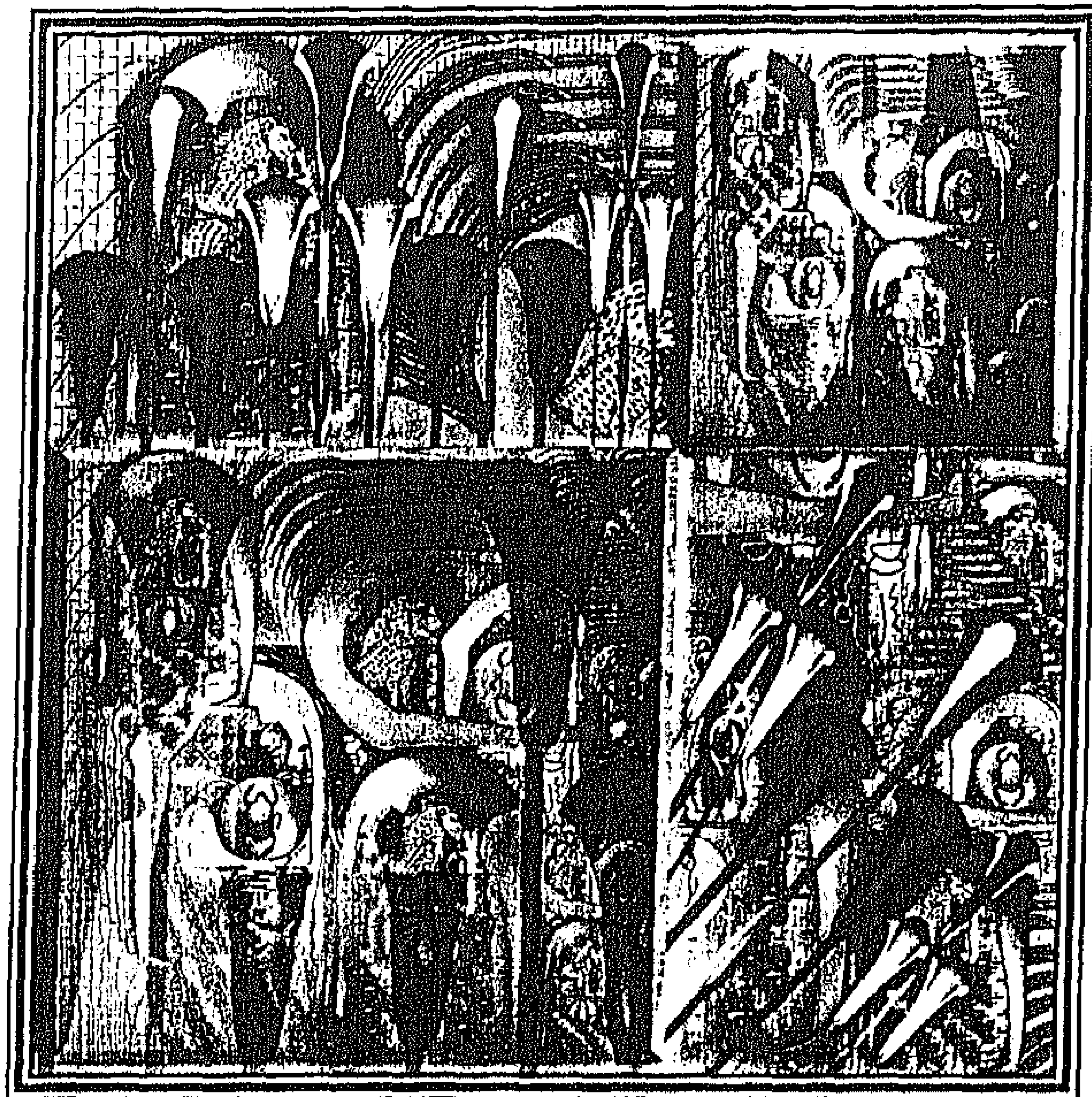
جاءت هذة الفكرة كترديد للفكرة التصميمية السابقة ، و قد حاولت الدارسة توزيع العناصر بشكل مختلف من خلال تقسيم التصميم بجزءين مكررين غير متساويين على خلفية تكونت من عناصر زخرفية نباتية و اجزاء من الفكرة التصميمية السابقة بدرجة شفافية صنعت خلفية متجانسة مترابطة العناصر . ونظرا لما للألوان من قدرة توصيلية و تأثيرية فعالة في نفس المشاهد فجاء استخدام الألوان لتضيف الي التصميم ابعادا جديدة مختلفة .

الفكرة التصميمية (٥- هـ) :

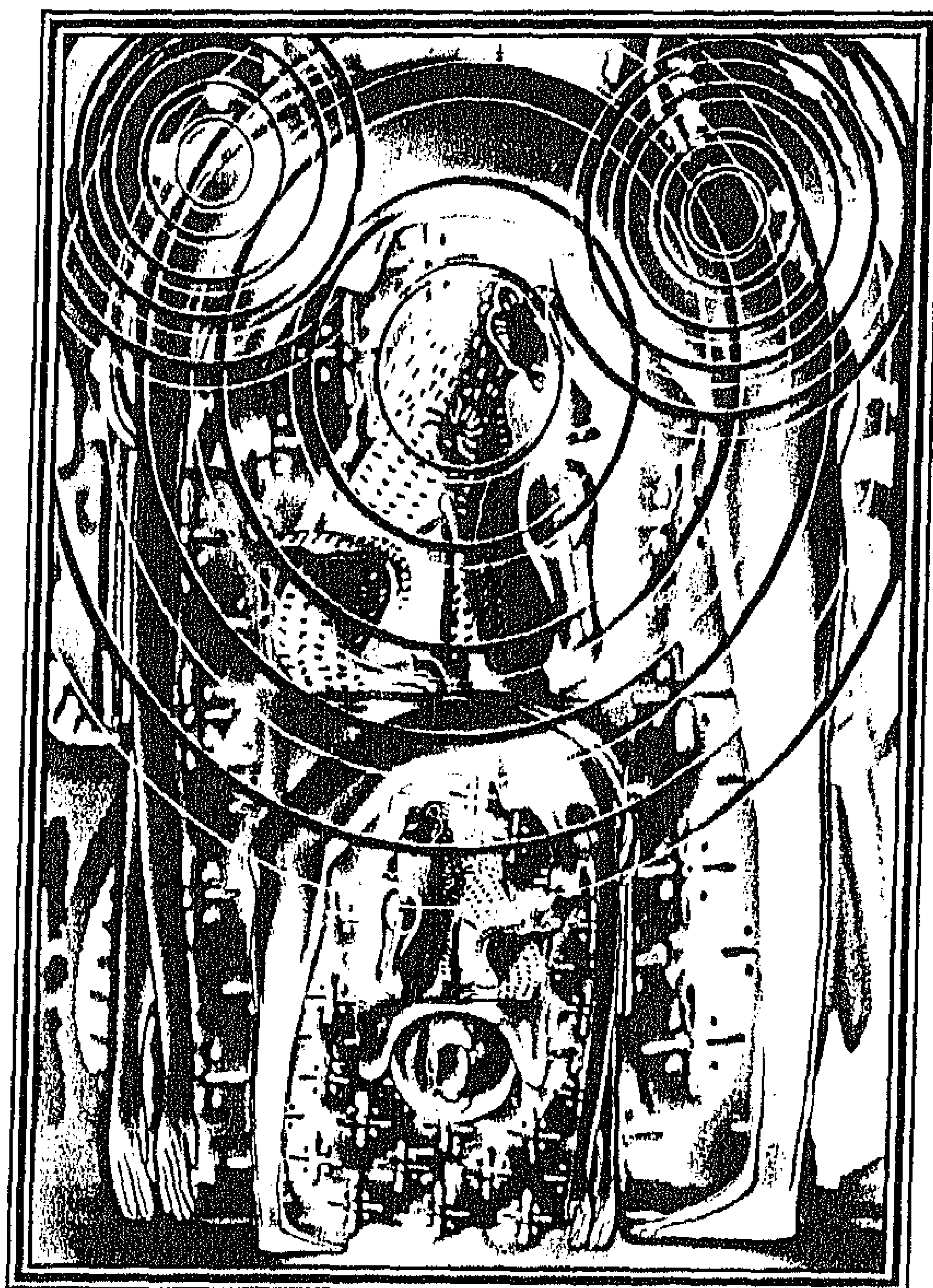
استمدت الدارسة هذة الفكرة من الفكرة التصميمية الأساسية ، وذلك بأخذ مقطع من التصميم الرئيسي و تكبيره بحيث يملء المساحة الكلية للفكرة التصميمية ، ثم قامت الدارسة بوضع أشكال لدوائر متقاطعة لبث روح التجديد و الابتكار لكسر رتابة التكرار . جاءت الألوان هادئة وقورة لتعادل حركة الأشكال الدائرية و لتبرزها في الوقت ذاته .

---

[1] يحيى حمودة : مرجع سابق – ص ٦٥ .



(٥ ــ د)



(٥ ــ هـ)

الفكرة التصميمية رقم (٦) :

عناصر العمل :

يتكون العمل من مجموعة متنوعة من العناصر الآدمية والحيوانية والكتابية والهندسية والعضوية .

استلهمت الدراسة عناصر من عدة مصادر هى : مشهد يمثل تفصيل من كتاب الكهوف شكل (١٤٦) ، مشهد يمثل الساعة الرابعة من كتاب البوابات شكل (١٣٠) ، ومشهد يمثل تفصيل من الساعة الخامسة طبقاً لكتاب الامى درات شكل (١٢١) ، ومشهد اخر يمثل اتحاد رع وأزوريس شكل (١١٣) ، ومشهد يمثل الساعة الثالثة من كتاب البوابات شكل (١٢٩) .

التحليل الفنى :

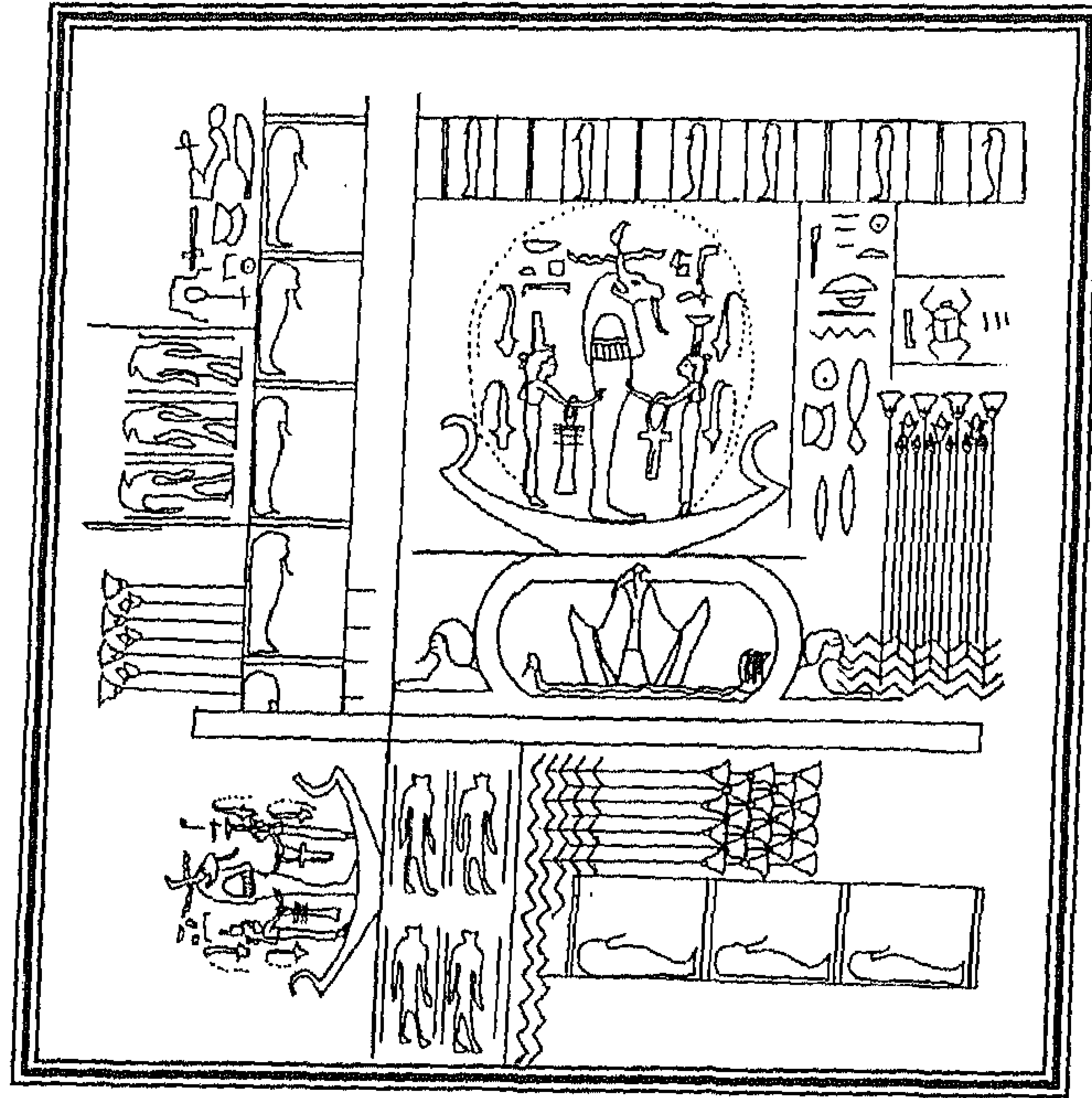
ولأن الوحدة تعتبر من أهم المبادىء والمتطلبات الرئيسية لإنجاح أى عمل فنى ، فقد راعت الدراسة تحقيقها عن طريق تنظيم جميع العناصر ومراعاة تفاعلها فى التصميم لتجعل منه كلاً متماسكاً ، كما أن تكرار الموميات الموجودة بالجزء العلوى والسفلى من العمل والتى تعمل كقاعدة فى الجزء الآخير ، والموميات الموجودة بالجزء الأيمن يعتبر أحد الحلول التشكيلية التى تؤدى للوصول بالعمل الفنى إلى الوحدة .

وقد روعى فى هذه الفكرة البساطة التى تتحقق عندما يحتوى التصميم على العناصر الضرورية التى لا غنى عنها لإبراز العمل على أكمل وجه . لذلك اهتمت الدراسة فى البداية بالاعتماد على الأشكال الهندسية لتحقيق بنائية هندسية للتصميم يتم عليها توزيع العناصر التشكيلية المكونة للعمل .

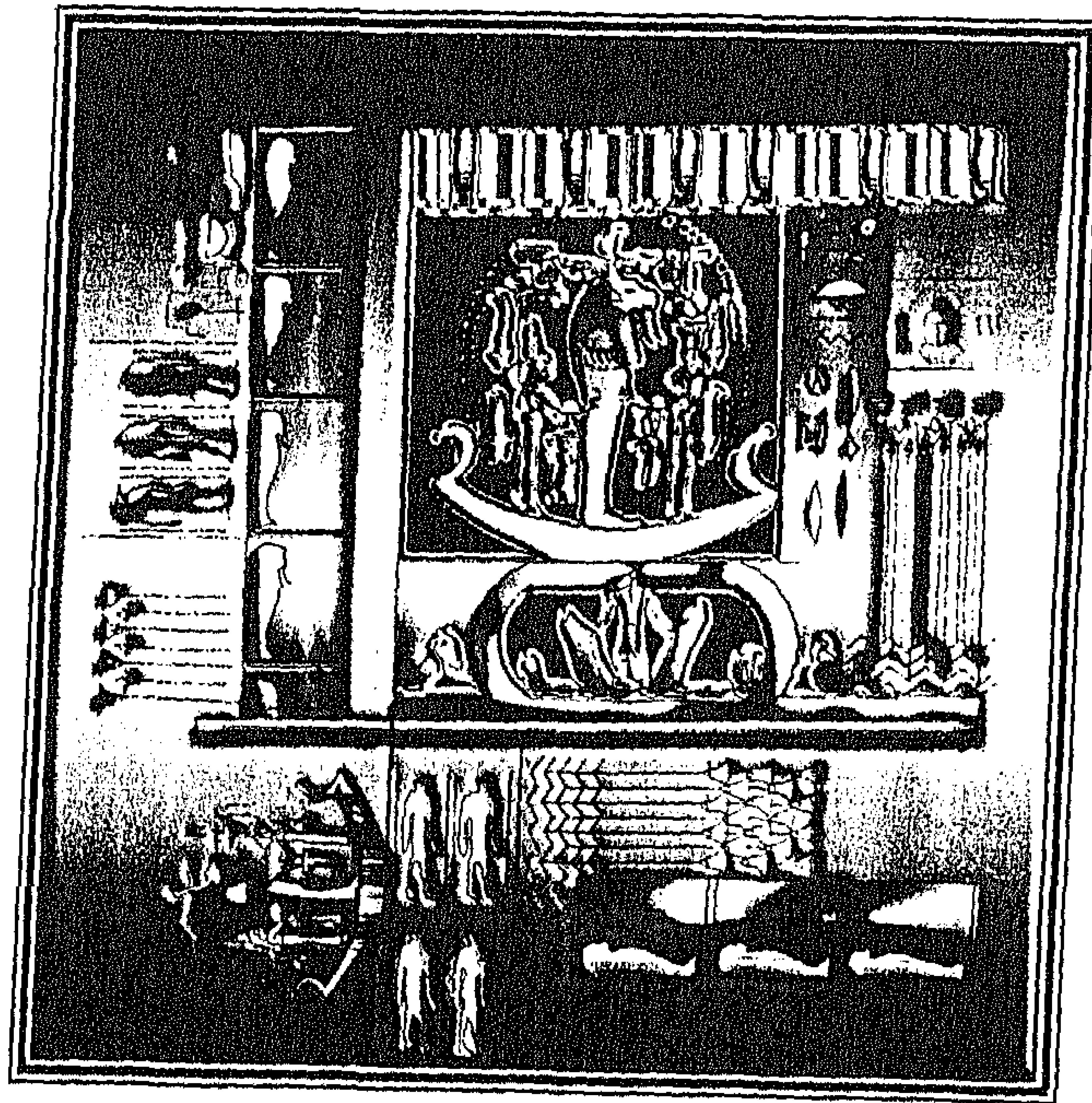
وبالإضافة لذلك فقد استفادت الدراسة من خاصية ارتباط الخطوط الأفقية بالأرض وعملت على استخدامها كأرضية وقاعدة لعناصر العمل ، وهو ما كان من شأنه منح العمل معانى التوازن والثبات . ولتحاشى تسرب الشعور بالرتابة لدى المشاهد كنتيجة لتكاثر الخطوط الأفقية عمدت الدراسة إلى منح كل خط ذاتية خاصة به عن طريق التنويع بين سمك وطول كل خط من هذه الخطوط الأفقية . كما استعانت الدارسة بالخطوط الرأسية لتتلاقى مع الخطوط الأفقية ، وتعطى إحساس بالتوازن "فالخط الأفقى والرأسى هما لقاء قوتين فى اتجاهين متعارضين وربما يكون مرجع ذلك إلى أن الخط الرأسى يعبر عن الجاذبية الأرضية بينما الخط الأفقى عن الاستقرار والتسطيح"[1] .

---

(١) إسماعيل شوقي : " الفن والتصميم " – مرجع سابق – ص ٧٧ .



الفكرة التصميمية رقم (٦) (رسم يدوي من عمل الباحثة)



(٦ – أ)

ومن الملاحظ استخدام الدراسة لمجموعة متنوعة من الخطوط الهندسية ، فتواجد التعامد والأفقية فى الموضوع أعطى بنائية فى تشكيل العمل بوجه عام ، إلا أنه قد تم إضافة نوع من الحركة باستخدام الشكل الدائرى والبيضاوى الذى جعل التصميم فى شبه حالة حركة . وبالرغم من تباين تلك الخطوط إلا أنها تآلفت داخل حدود العمل بشكل أدى إلى استفادة جمالية للعمل الفنى .

ولإثراء العمل الفنى عن طريق التنويع فى قيم الأشكال لجأت الدراسة إلى استخدام مجموعة من المستطيلات التى اختلفت فى الحجم وفى اتجاه ترتيبها فأخذت الاتجاه الرأسى تارة والاتجاه الأفقى تارة آخرى ، وتكرارها فى العمل أدى إلى زيادة الإحساس بقوة وصلابة علاقات الخطوط ، وكسر من ديناميكية الإطار الدائرى المتمركز بقلب العمل .

وبالرغم من تنوع العناصر المشاركة فى بناء هذه الفكرة ، وتنوع الخطوط الهندسية التى عملت على تقسيم مساحة العمل والتى يتوسطها العنصر الأساسي بالعمل، إلا أن هناك توازن فى الشكل والمساحة ساهم فى خلق إيقاع نتج عن أسلوب توزيع الوحدة التشكيلية مع الأرضية الهندسية ، ومعايشة هذا التركيب البنائى لهذه الأشكال الناتجة داخل التوزيعات الهندسية جعل ذلك التصميم ذو إيقاع متميز .

بمعالجة الفكرة التصميمة الأساسية باستخدام الحاسب الآلى نتجت مجموعة من الأفكار التى ترتبط من حيث العناصر التشكيلية ويختلف من حيث التوزيع (٦ – أ) ، (٦ – ب) ، (٦ – جـ) ، (٦ – د) ، ٠٦ – هـ) .

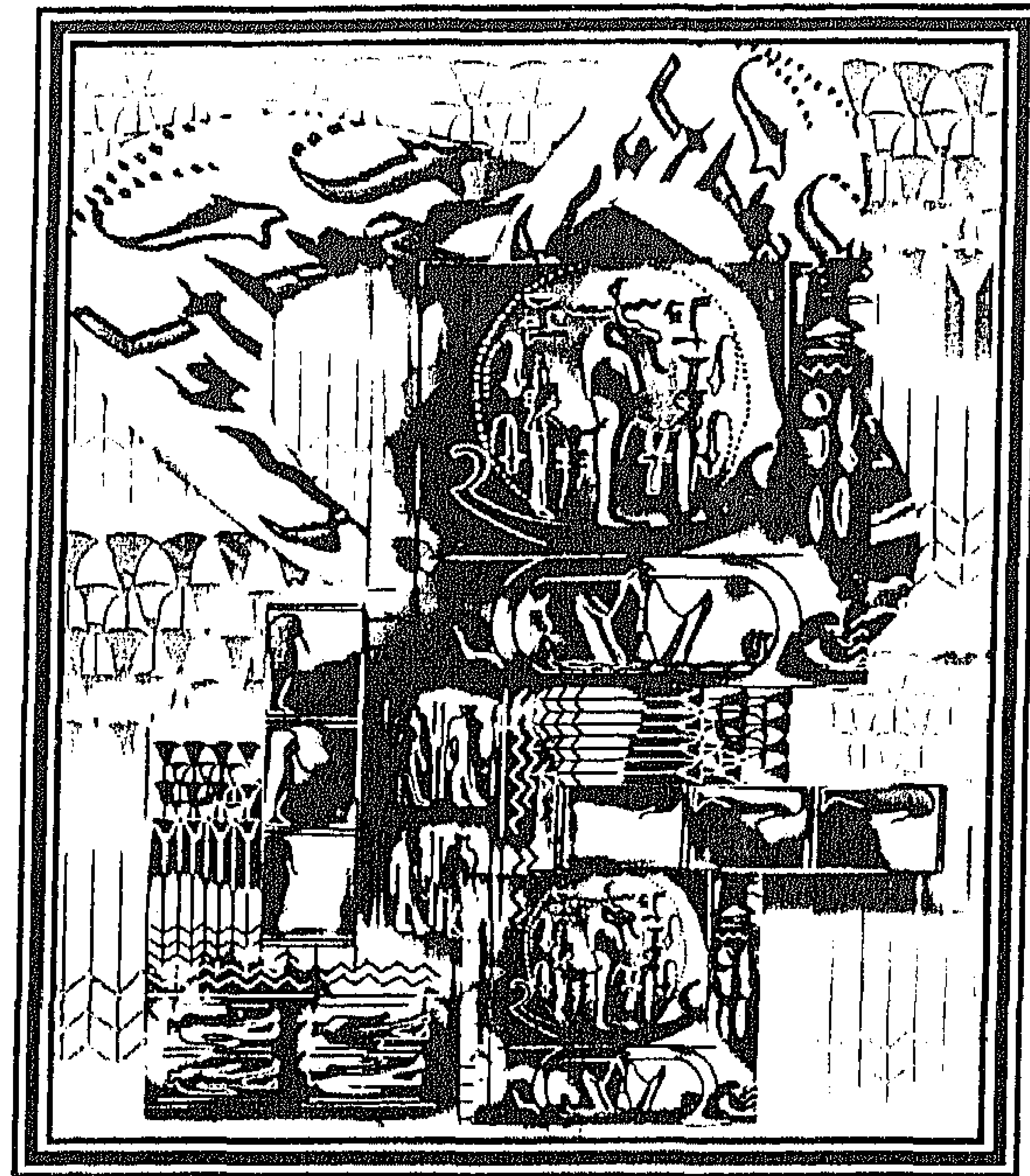
الفكرة التصميمية (٦ – أ) :

اعتمدت المعالجة التصميمية فى تلوين الفكرة الأساسية على التباين اللونى بين المساحات المحصورة والناشئة من تلاقى الخطوط المختلفة وبين الخلفية وعناصر وأشكال التصميم ، ليتم إبراز كل جزء من التصميم على حدى .

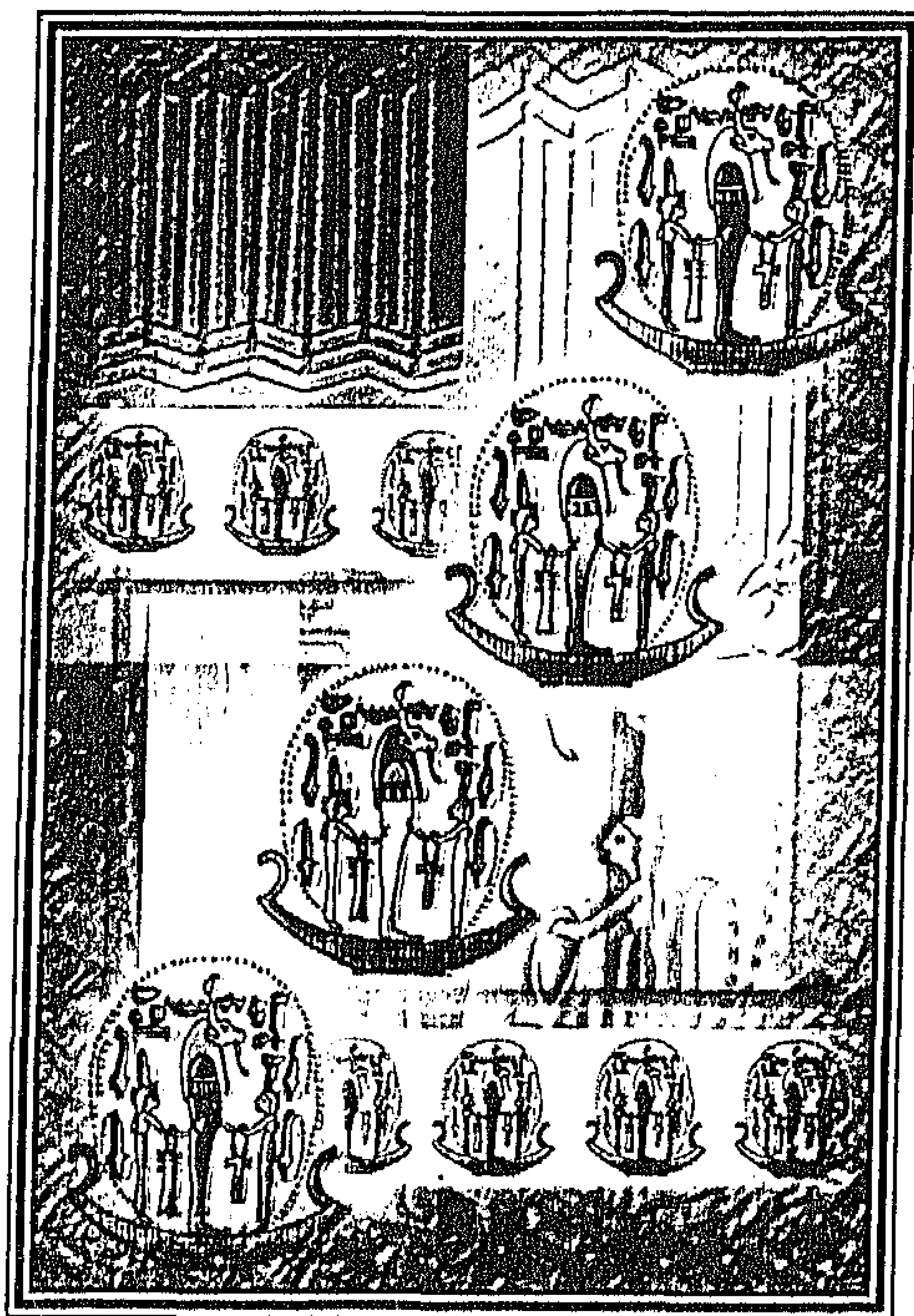
وقد عمدت الدراسة عند معالجتها لهذه الفكرة إلى استخدام الألوان الباردة والدافئة بما يتناسب والجو العام للفكرة ، كما راعت استخدام الإضاءة والظلال بشكل مضىء لا يشتت الانتباه ولا يركز النظر على جزء بدلاً من جزء .

الفكرة التصميمية (٦ – ب) :

انبثقت تلك الفكرة التصميمية الرئيسية ولكن بعد إعادة توزيع عناصرها التشكيلية بأسلوب مبتكر ، حيث عمدت الدارسة إلى تكرار بعض العناصر وأجزاء من التصميم لخلق تكوين مختلف ، كما استعانت بسيقان نبات اللوتس الموجودة بالفكرة التصميمية الأساسية لتكوين خلفية متجانسة مع الفكرة التصميمية .



(٦ – ب)



(٦ – ج)

الفكرة التصميمية (٦ – جـ) :

تلعب الخلفية فى هذه الفكرة دوراً أساسياً ، فالوحدة الرئيسية بالتصميم تمركزت بحجم كبير بالخلفية ولكن بدرجة شفافية ضعيفة لتمتزج مع باقى عناصر الخلفية والتى تمثلت فى سيقان نبات البردى ، التى تكررت باتجاهات مختلفة .

كما قامت الدارسة بتصميم الخلفية عن طريق مساحات لونية متدرجة بشكل ساهم فى إبراز الوحدات المستخدمة والمتكررة والتى صنعت شريط زخرفى مائل فى بؤرة التصميم وأفقى فى أسفل ووسط الفكرة التصميمية .

الفكرة التصميمية (٦ – د) :

هذه الفكرة عبارة عن طرح مبتكر للفكرة الرئيسية حيث استخدمت الدارسة بعض عناصر الفكرة الرئيسية وترديدها بشكل يوحى بالظلال مع إدخال عناصر جديدة عن الفكرة الأساسية ، وكان الغرض من ذلك أثراء التصميم وخروجه بفكرة جديدة .

وقد استعانت الباحثة برسم يدوى هندسى لدوائر وخطوط متقاطعة للوصول لحل تشكيلى مبتكر واستغلت الدارسة إمكانيات الحاسب الآلى لتضيف على الخلفية نوعاً من الظلال نتج من تكرار وتراكب الظلال واستخدام درجات شفافية مختلفة .

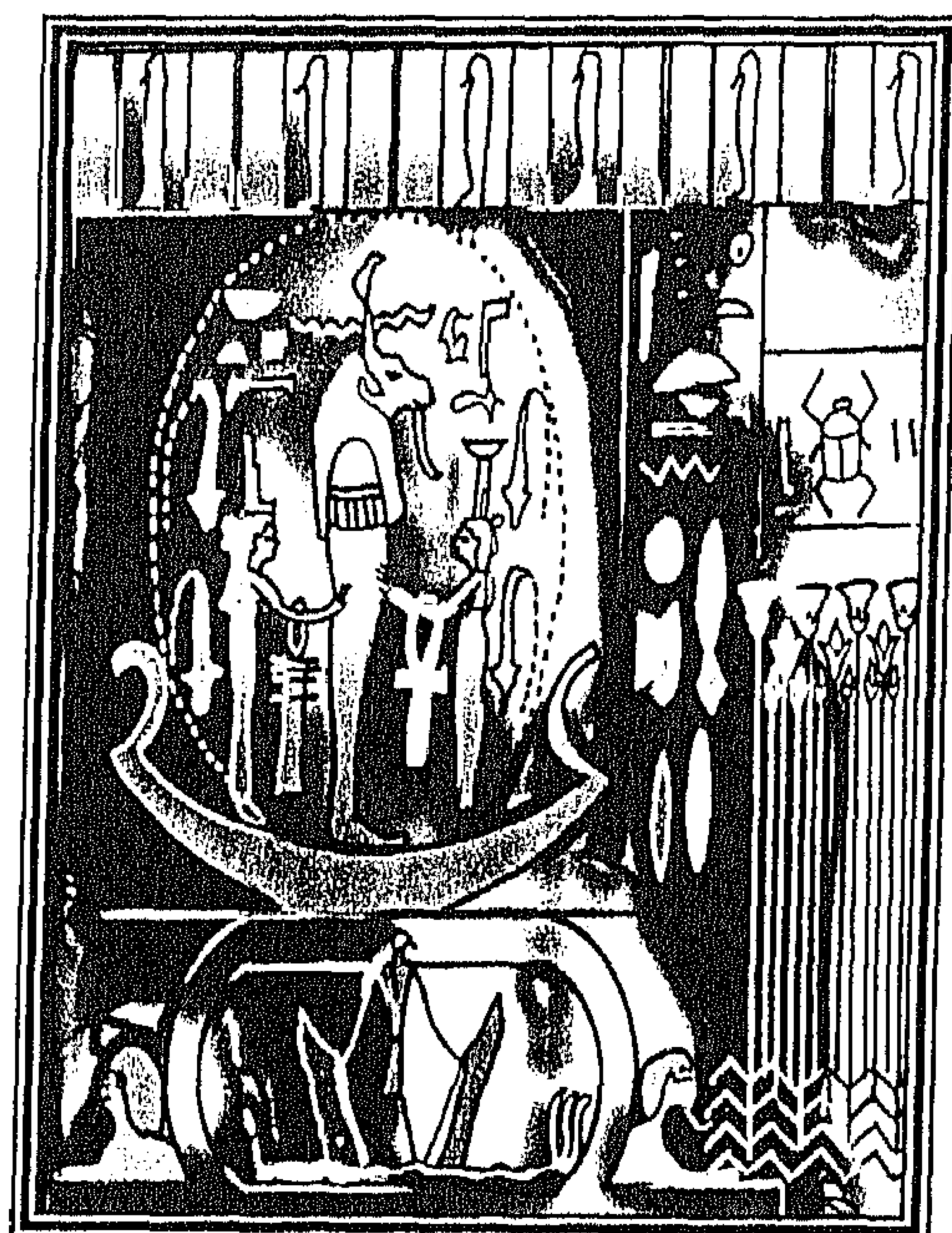
الفكرة التصميمية (٦ – هـ) :

اشتقت هذه الفكرة من الفكرة التصميمية الأساسية باقتطاع جزء من التصميم وتكبيره ليملء مساحة الفكرة بأكملها فتختلف بذلك عن سابقة الأفكار التصميمية ، وجاءت الألوان من السخونة بحيث راعت الدارسة تهدئتها باللون الأسود الذى انتشر كتدرج تاركاً أثر كظلال أعطت تأثير خاص لتلك الخلفية .

وقد تم اختيار تحديداً لكونه مترابطاً بذاته فالخطوط تتوازى مع بعضها أحياناً وتتعامد البعض الآخر ، الأمر الذى خلق حركة بالفكرة التصميمية وقد أكدها الشكل البيضاوى والدائرى بالتصميم .



(٦ ــ د)



(٦ ــ هـ)

الفكرة التصميمية رقم (٧) :

عناصر العمل : يتكون العمل من مجموعة عناصر آدمية ، عضوية ونباتية .

استلهمت الدراسة مجموعة العناصر من مشهد يمثل مستهلان الفصل بين السماء والأرض شكل (٨١) ، شكل (٨٢) ، مشهد آخر يمثل مستقبلان قرص الشمس شكل (١٠٩) .

التحليل الفنى :

" تنشأ الأشكال وتتحدد طبيعتها المرئية بتنسيق الخطوط والتحكم فى حركاتها واتجاهاتها ، وبالتالى فإن الخطوط هى التى تقوم بتشكيل الهيكل البنائى للتصميم " . لذلك فقد حرصت الدراسة عند اختيارها لكل خط من خطوط هذا العمل على أن توحى للمشاهد بالحركة ، كما أن كل عنصر من عناصر التكوين سواء كانت آدمية أو نباتية فى حالة حركة ، مما جعل الجو العام لموضوع العمل يتسم بالحركة المتنوعة . ولكن تلك لكن تلك الحركة الحيوية الحسية لم تخل بوحدة الفكرة حيث عمدت الدراسة إلى إيجاد نوع من التآلف بين كل جزء من أجزاء الشكل لخلق قدر من الصلة المستمرة ، ولإيجاد ما يسمى بعلاقة حسن الجوار بين هذه الأجزاء أثناء تكرارها وانتشارها فجاء كل عنصر متناسب وملائم للمساحة التى يشغلها ومتناغم مع العنصر المجاور له .

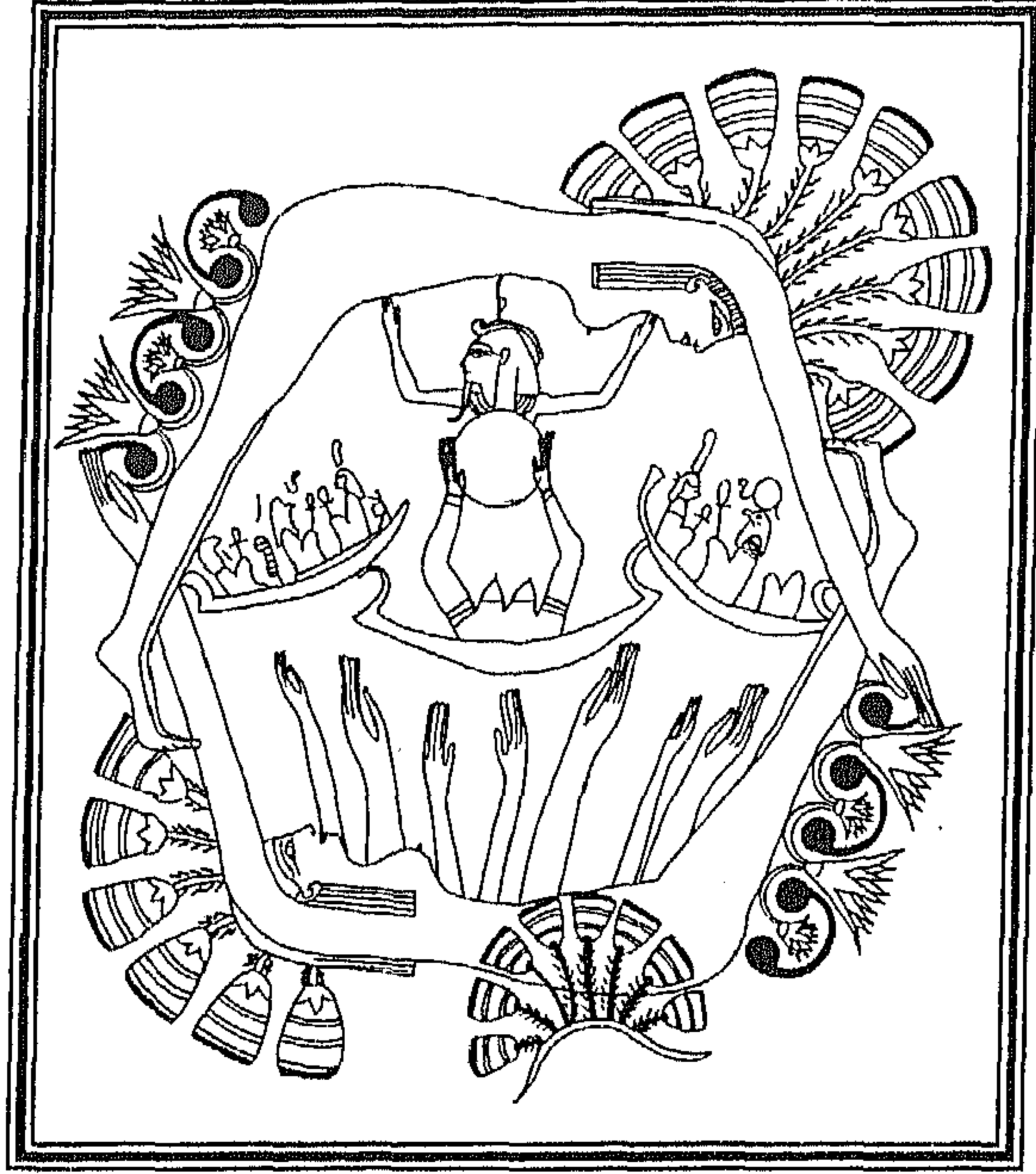
إن الاتزان هو " تحقيق موازنة بين جميع الأجزاء المتواجدة فى العمل الفنى ، كما أن التنوع فى الحجم والشكل واللون والتكوين ينتج عنه توازن جمالى [(١)]" ، وقد كان من أهم أسباب أحداث التوازن فى هذا العمل اللجوء لتكرار العنصر البناتى مع مراعاة تغيير شكله من حيث الحجم والتركيب ، وقد هذا التغاير والتباين فى الحجم والهيئة إلى إظهار الإيقاع وتحقيق قيمة جمالية للعمل .

ولقد لجأت الدراسة إلى التنوع فى مفردات العمل وأوضاعها التى أدت بدورها إلى التوازن - الذى تمثله آلهة السماء - يتوازن مع مجموعة من الحجوم الصغيرة - التى يمثلها مجموعة العناصر الأخرى - وبذلك يحدث التوازن فى العمل عن طريق الرؤية ، كما يبدو فى هذا العمل أيضاً استخدام خاصتى التراكب والتجاور فالتراكب حسب تعريف " ايهاب بسمارك " هو " حالة من حالات الارتباط بين عنصرين بحيث يبدو بها أحد العنصرين فوق الآخر أو أمامه[(٢)] " ، وقد أدى التراكب إلى زيادة إدراك الرائى للوحدة والترابط بين عناصر العمل .

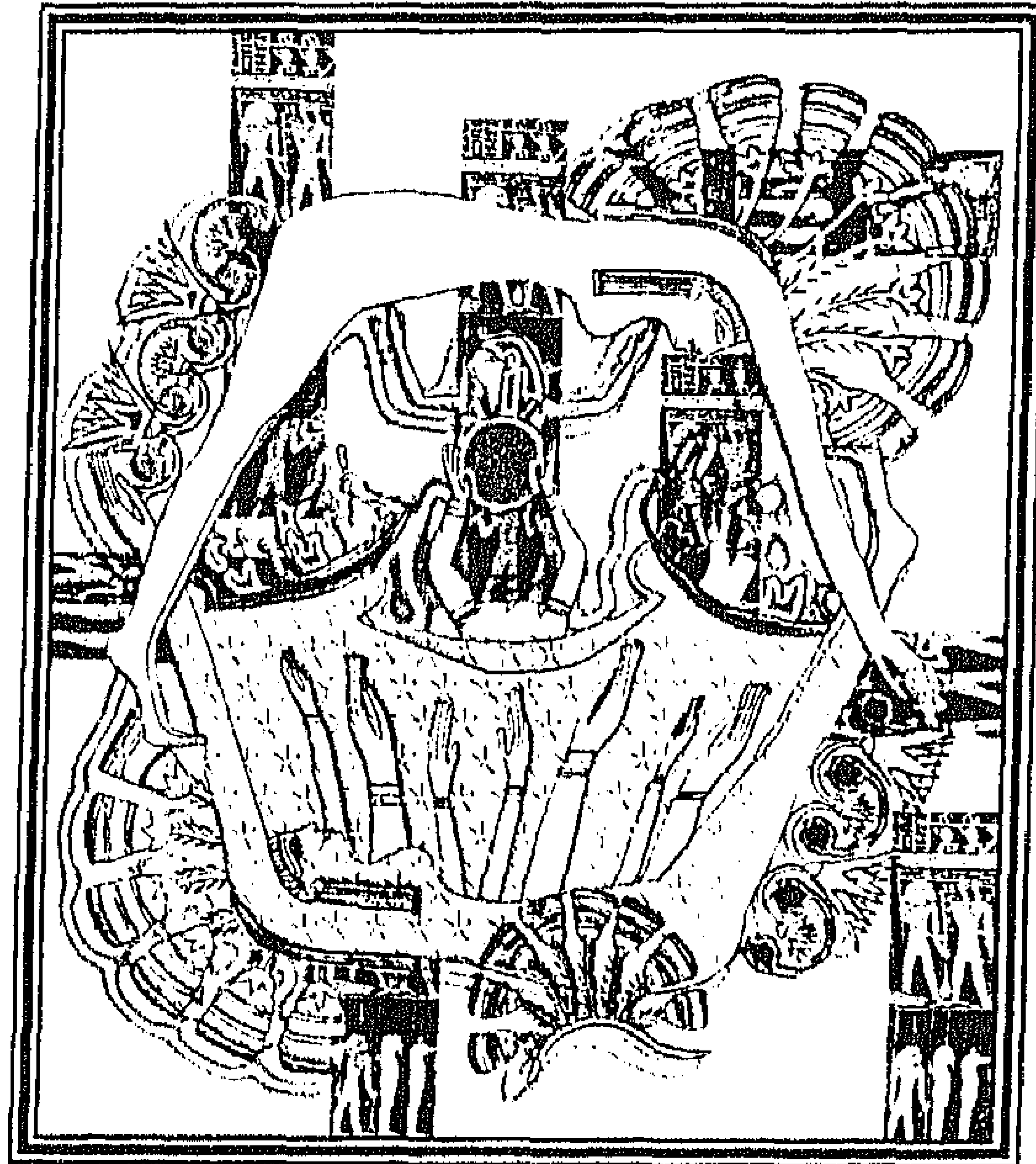
---

(1) Bevlin Marjorie Elliott: " Degin Through Discovery " – London - 1970. P. 200.

(٢) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق - ص ١٧٨ .



فكرة تصميمية رقم (٧) (رسم يدوي من عمل الباحثة)



(٧ – أ)

التصميم الجيد يجب أن يرتكز على نوع من الإيقاع لهذا فقد ركزت الدراسة على إيجاد الإيقاع في جوانب العمل عن طريق تكرار بعض عناصر التشكيل المتماثلة كتكرار العنصر النباتى باختلاف الحجم وشكل التوزيع ، وهو ما أوجد نوع من الإيقاع الذى يمثل ترديد للفكرة ، ولكنه فى نفس الوقت ترديداً غير ممل ولا يثير فى النفس أى أحساس بالرتابة ، فقد راعت الدراسة الاستعانة بعامل التصغير والتكبير وهو " عامل من عوامل تحقيق التنوع فى العلاقة بين عنصرين أو أكثر " . كما استعانت بقيم التداخل والتراكب وهو ما كان من شأنه تقوية أدراك المشاهد لمظاهر التغير مثل الحركة والقوى الناشئة عنها .

استخدام التراكب كحل تشكيلى يساعد على تقوية أدراك المشاهد بالعمق الفراغى للعمل . وهو ما كان من شأنه خلق نوع من الوحدة الناتجة عن الإحساس بالكمال ، الذى كان مبعثه فى هذا العمل الاتساق بين أجزاءه ، فالمقصود بالوحدة فى العمل الفنى أنه يحتوى على نظام خاص من العلاقات وتترابط أجزاءه حتى يمكن إدراكه من خلال وحدته فى نظام متسق متآلف يخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد.

استخدمت الدراسة إمكانيات الحاسب الآلى لكى تشتق مجموعة من الأفكار التى تختلف من حيث توزيع عناصرها التشكيلية على مساحة العمل (٧ – أ) ، (٧ – ب) ، (٧ – جـ) ، (٧ – د) ، (٧ – هـ) .

الفكرة التصميمية (٧ – أ) :

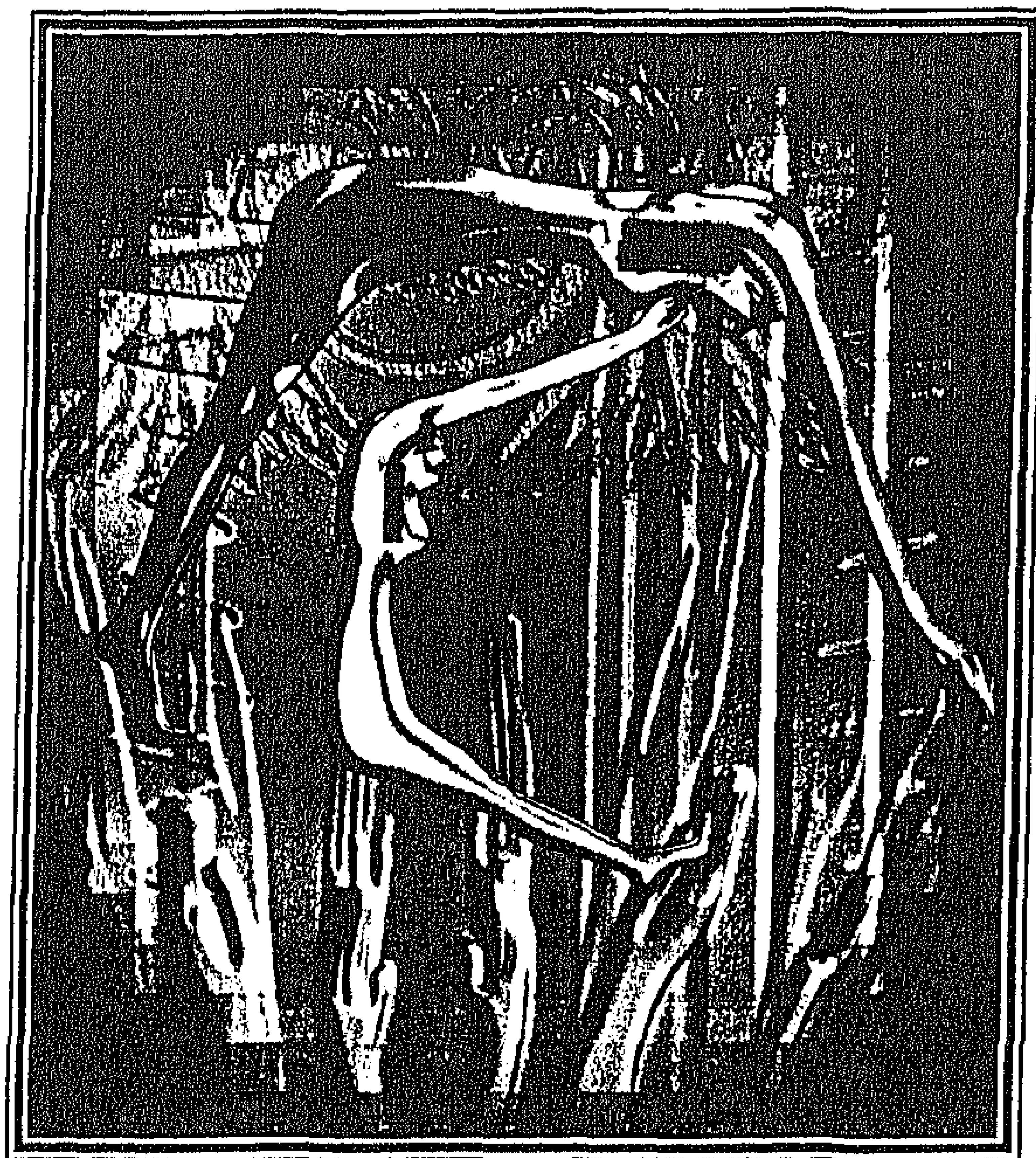
قامت الدارسة بإضافة بعض الأجزاء من مشهد يمثل رحلة رب الشمس اليومية على هيئة شرائط أفقية ورأسية ساعدت على ربط أجزاء وعناصر الفكرة التصميمية ، وقد قامت الدارسة بتلوين تلك الفكرة بألوان هادئة ناعمة رأت أنها تناسب رشاقة ونعومة الآلهة نوت .

وقد استخدمت الباحثة إمكانيات الحاسب الآلى فى اختيار نوع من الظلال لصنع تأثير حول العناصر والأشكال التى اختارت ملمس الخلفية ليلائم هذه الفكرة فكانت النجمة (والتى تزين جسد نوت فى العديد من المشاهد) وقد تم استخدامها بحجمين مختلفين لاخفاء نوع من التنوع بالفكرة التصميمية .

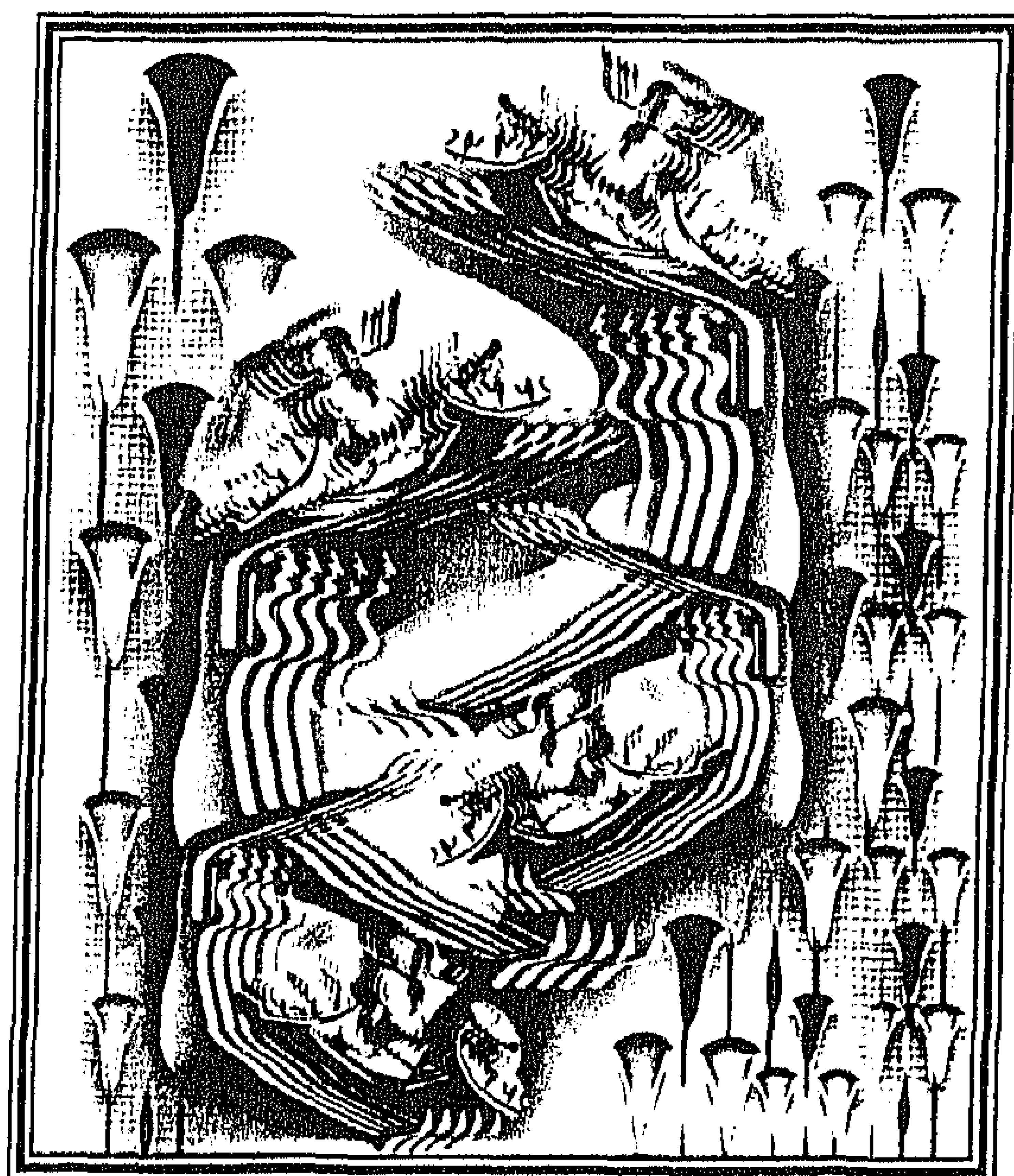
الفكرة التصميمية (٧ – ب) :

تعتبر هذه الفكرة ترديد للفكرة التصميمية الأساسية ولكن بطريقة مختلفة ، حيث اقتبس منها توزيع الألهة نوت بأعلى العمل كما هى تغير فى وضع العنصر الثانى ، وقد تم الاستعانة بإمكانية الحذف والإضافة والتكبير لعمل خلفية مقتبسة من ذات الفكرة السابقة .

أما بالنسبة للألوان فقد جاءت بخطة لونية مختلفة فتميل إلى الألوان الداكنة خاصة فى الخلفية مع إخفاء بعض الإضاءة من خلال اللون الأصفر فى العنصر الثانى وبعض أجزاءه كظل فى العنصر الأول ، الذى أدى لإثارة الانتباه .



(٧ – ب)



(٧ – ج)

الفكرة التصميمية (٧- جـ) :

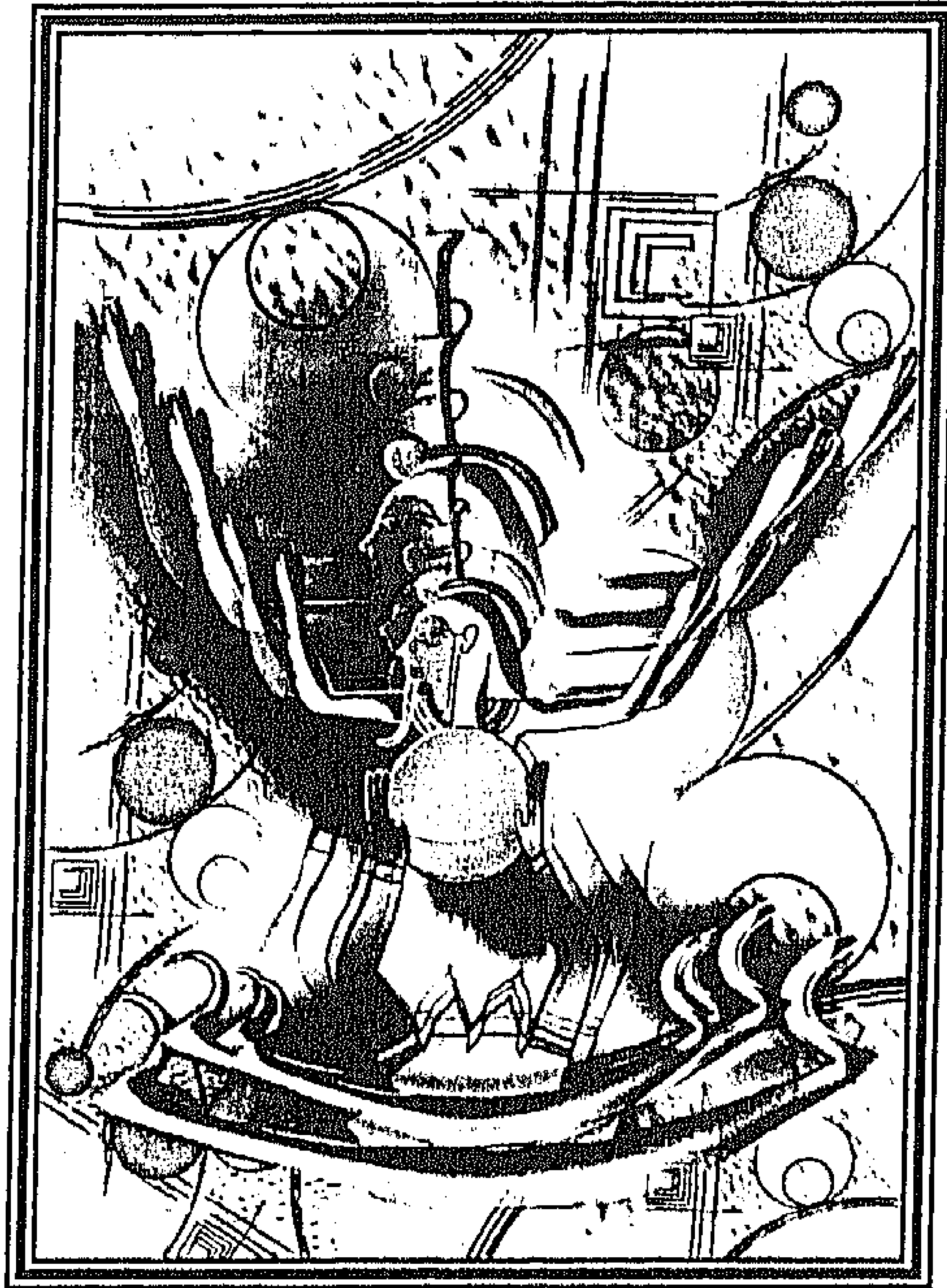
عمدت الدارسة في هذة الفكرة الي استخدام التكرار و التراكب بدرجات شفافية مختلفة لتظهر كظلال مجسمة ناعمة لعناصر التصميم ، و جاء استخدام الظلال و التجسيم لاضفاء شكل من البروز الحسي الملموس ، و كان من شأن التكرار خلافا لما سبق التأكيد على وحدة التصميم واثارة احساس بالعمق الفراغي لدس المشاهد . و لأن اللون ليس مجرد عامل مساعد في ميدان التعبير البصري ، بل هو عامل له استقلاله الذاتي ودوره الاساسي بالعمل الفنى ، فجاءت الألوان بطريقة تبرز العناصر والأشكال و تؤكد على ترابطها .

الفكرة التصميمية (٧- د) :

لجأت الدارسة في هذة الفكرة الي استخدام تصميم هندسي يدوي من رسم الباحثة كخلفية لجزء اقتطع من الفكرة التصميمية الأساسية و الذي تم تكراره بحجوم مختلفة و بطريقة تصاعدية وبدرجات شفافية مختلفة ليخلق في النهاية تجربة تصميمية مبتكرة و مختلفة ، و قد جاءت الايحاءات الهندسية من خط و شكل هندسي سببا لاختيار هذا الجزء من التصميم دون غيره لتكراره . و قد استمدت الدارسة الألوان من جرأة التصميم ووحداته الهندسية فجاءت متلائمة ومنسجمة .

الفكرة التصميمية (٧- هـ) :

الايقاع فى العمل الفني هو العلاقات الموجودة بين الاشكال والوحدات والخطوط والتي تنشأ من خلال تكرار ينظم ويرتب تلك الأشكال والوحدات مع الفراغ ، و قوام هذة الفكرة التصميمية هو التكرار والتنوع في حجم وشكل العناصر ، وقد استعانت الدارسة بأسلوب التكبير والتصغير لخلق علاقة طردية بين الأشسكال متوازنة في مجملها .



(٧ – ج)



(٧ – هـ)

الفكرة التصميمية رقم (٨) :

عناصر العمل : يتكون العمل من مجموعة عناصر آدمية وحيوانية ونباتية .

استلهمت الباحثة عناصر العمل من مصادر متنوعة هى : مشهد الفصل بين السماء والأرض شكل (٨٠) ، شكل (٨٢) ، ومشهد آخر يمثل المنظر الختامى من كتاب البوابات شكل (٨٧) ، ومشهد يمثل قرص الشمس بداخله اتوم وخبرى شكل (١١٤) ، ومشهد آخر يمثل أسدى الأفق شكل (١٤١) ، ومشهد يمثل ولادة الشمس من بدن نوت شكل (١٠١) .

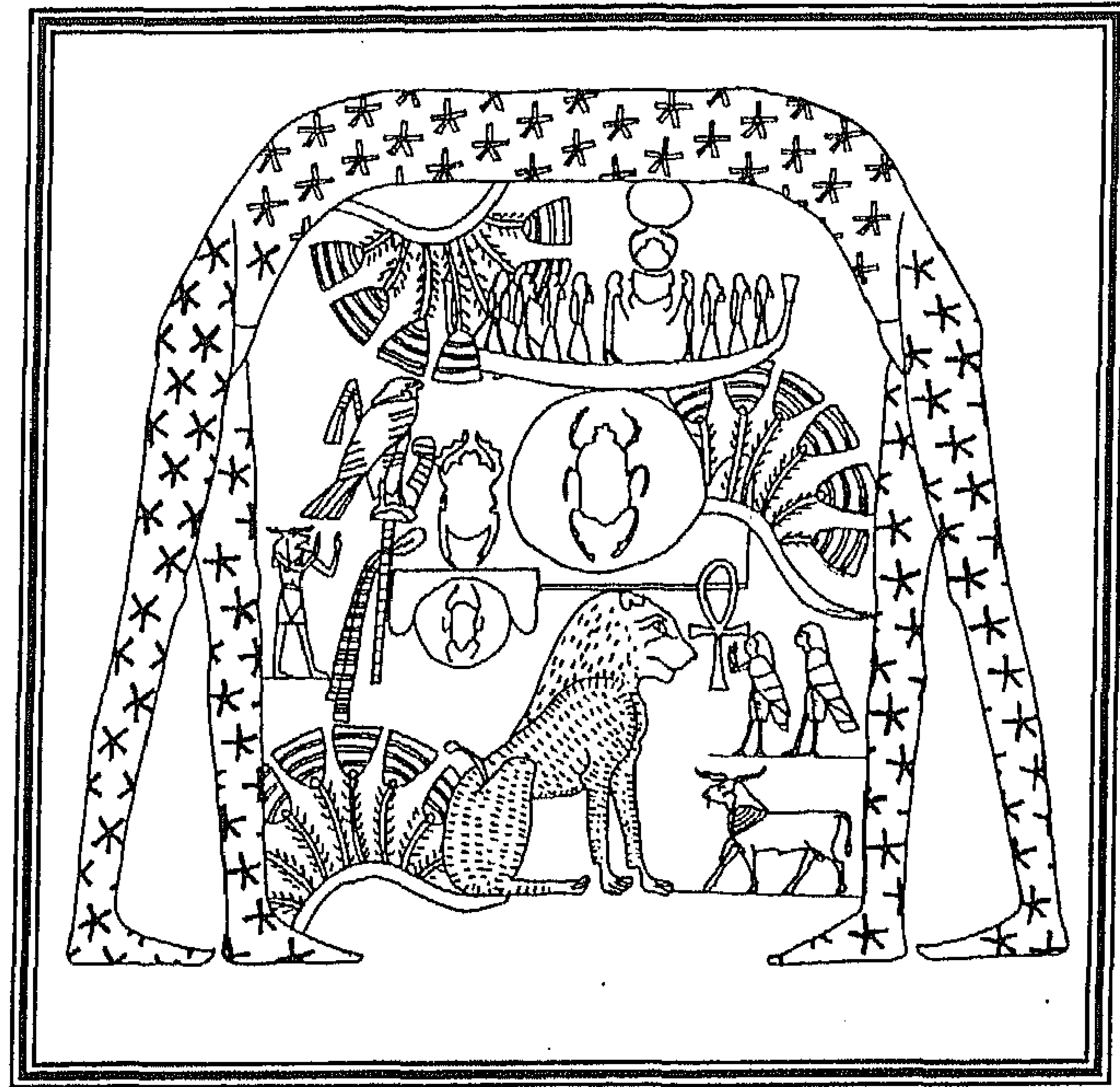
التحليل الفنى :

" إن كل عمل فنى يجب أن يكون له محور وشكل غالب أو فكرة سائدة ، يخضع لها باقى العمل الفنى وتحكمها عناصره " . وقد تحققت السيادة فى هذه الفكرة التصميمية للعنصر الآدمى الممثل فى هيئة حد آلهة السماء المحور عن طريق اختلاف خصائص الموضوع الرئيسى عما حوله . وقد دعم وقوى من هذه السيادة وجود الشكل كأطار يحيط بعناصر العمل ويحصره عما سواه ، بما يحقق له الانعزال المكانى .

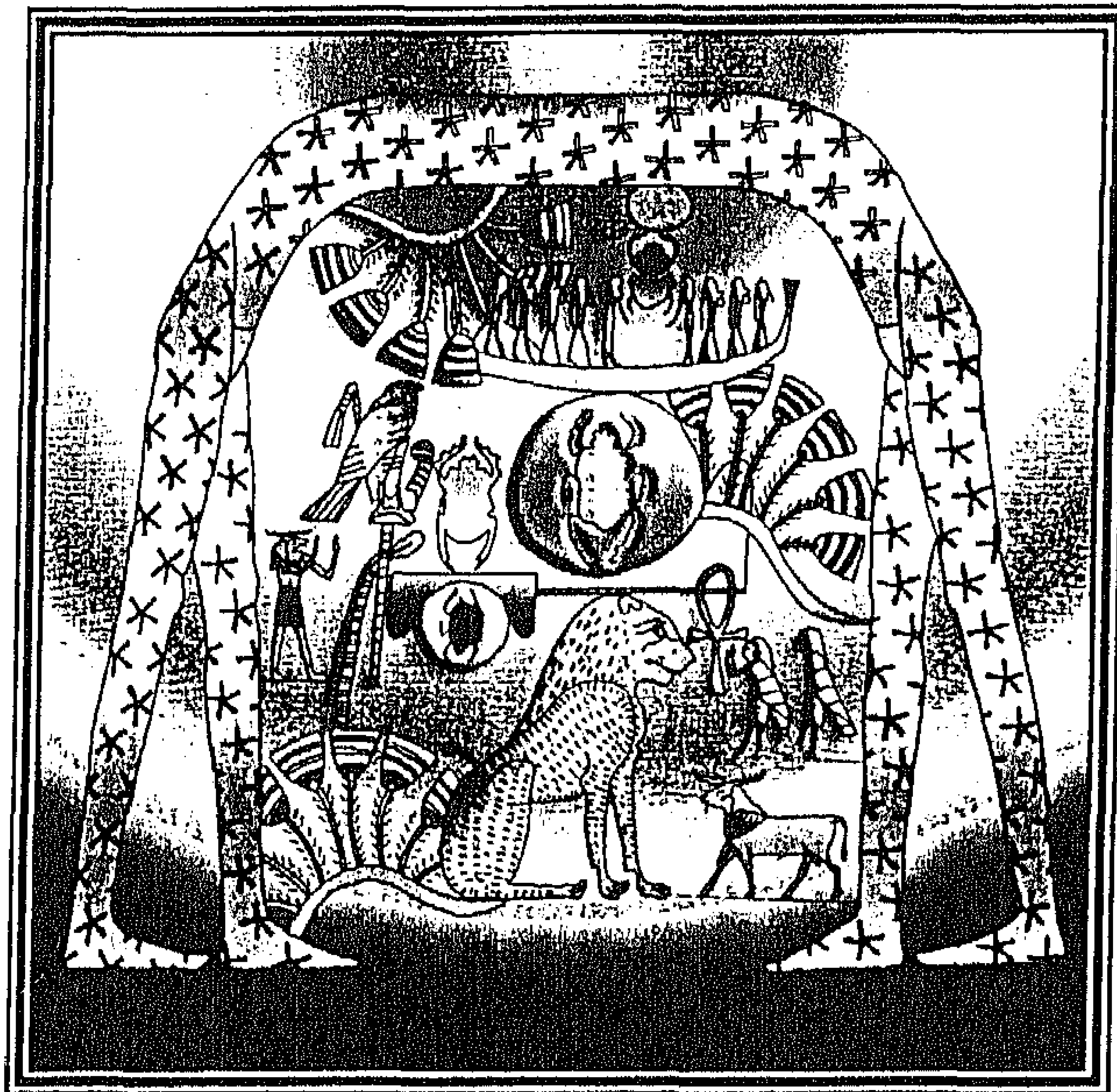
وبالرغم من اعتماد الدراسة على مجموعة متنوعة من العناصر التشكيلية للتعبير عن رؤيتها للصورة النهائية لشكل العمل الفنى ، إلا أن ذلك لم يضر بوحدة العمل حيث لجأت للتراكب كحل لأحداث الارتباط بين عناصر العمل فالتراكب هو عامل من العوامل التى تزيد من أدراك المشاهد للحركة التقديرية للأشكال ، حيث تنشأ عنه حركة متميزة تجمع بين حركة العناصر على السطح وحركة واضحة فى اتجاه العمق التقديرى تقوى من الإحساس بوجود العمق وتحول سطح الأرضية إلى فراغ يتميز بعمق يتوقف على مدى التراكب " ، وقد راعت الدارسة أن تبرز الشكل الذى يمثل محور العمل بحيث يتراكب مع باقى عناصر العمل التى تعمل كخلفية ، فعمق التركيز على العناصر يحدث نوعاً من الوحدة فى بناء العمل الفنى .

وبتحليل العمل تحليلاً فنياً يتبين أنه قد اعتمد بشكل كبير على التكرار كقيمة من القيم التى ترسخ الاتزان وتقوية بالعمل الفنى ، وقد ساعد على تحقيقه تكرار العناصر النباتية مع الأخذ فى الاعتبار مراعاة تغيير اتجاهات حركة العناصر المختلفة ، وهذا التنوع أدى لكسر آلية التكرار لكل عنصر مما أدى لإعطاء حس مغاير لحس التكرار العادى .

يعتمد هذا التصميم على صياغة مجموعة متنوعة من العناصر التشكيلية المستمدة من المسطحات المصرية القديمة بحيث يثرى هذا التنوع من الفكرة التصميمية ويدعمها . فقد تنوعت العناصر ما بين عناصر آدمية ، حيوانية ، نباتية . وعلى الرغم من هذا التنوع إلا أنه لم يضعف من وحدة العمل ، بل على العكس أحدث هذا التنوع فى ترتيب الوحدات نوعاً من الحركة الساكنة بالعمل .



فكرة تصميمية رقم (٨) (رسم يدوي من عمل الباحثة)



(٨ ـ أ)

كما أن مراعاة ترتيب الوحدات المكونة للتصميم ترتيباً أوجد نوعاً من الاتزان بين مكوناته ، وقد استخدم العنصر الآدمى والحيوانى والنباتى بأسلوب متوازن ، مما أدى إلى أثراء العمل والإعلاء من قيمته الفنية .

استفادت الدارسة من الإمكانيات التى توفرها وحدة الحاسب الآلى وبرنامج الـ Adobe Photoshop8 فى ابتكار أفكار تصميمية جديدة مشتقة من الفكرة الأساسية هى (٨ – أ) ، (٨ – ب) ، (٨ – جـ) ، (٨ – د) ، (٨ – هـ) .

الفكرة التصميمية (٨ – أ) :

يتميز اللون بنقل الشحنة العاطفية التى يطرحها الفنان على المشاهد ، قامت الدارسة بمعالجة لونية لفكرة الأساسية نتجت عنها تلك الفكرة فتلونت العناصر والأشكال بدرجات لونية متجانسة مع بعضها ومع ألوان الخلفية التى تلونت بنفس التدرج اللونى ولكن بزاوية مختلفة حيث استخدمت الدارسة التدرج الدائرى فى الخلفية ، والذى خلق نوعاً من الحركة مصدرها هذا الشكل الدائرى ، مع إضفاء بعض الثراء الفنى من خلال الملمس المستخدم .

الفكرة التصميمية (٨ – ب) :

انبثقت هذه الفكرة من الفكرة التصميمية الرئيسية ، حيث قامت الدارسة بأخذ مقطع من التصميم الأساسى وتكبيره بحيث يملء المساحة الكلية للفكرة ، مع إضافة أشكال المثلث كخلفية لعناصر التصميم ، وقد ساهمت تلك المثلثات فى ربط العناصر معاً ، وساعد فى الإحساس بهذا الترابط المجموعة اللونية المستخدمة ، حيث جاءت الألوان متجانسة متدرجها فيما بينها .

الفكرة التصميمية (٨ – جـ) :

اللون هو قيمة الإضاءة والعتامة وهو المميز الواضح للشكل بالنسبة لما يحيط به[١] ، واللون فى هذه الفكرة يلعب الدور الرئيسى فى التصميم فهو صاحب السيادة فى المقام الأول إضافة إلى مجموعة العناصر الأخرى بالفكرة التصميمية وقد استخدمت تلك العناصر بشفافية ورقة ، فاتسم التصميم فى مجموعة برقة متناغمة استمدها من رقة ألوانه وشفافيته) .

الفكرة التصميمية (٨ – د) :

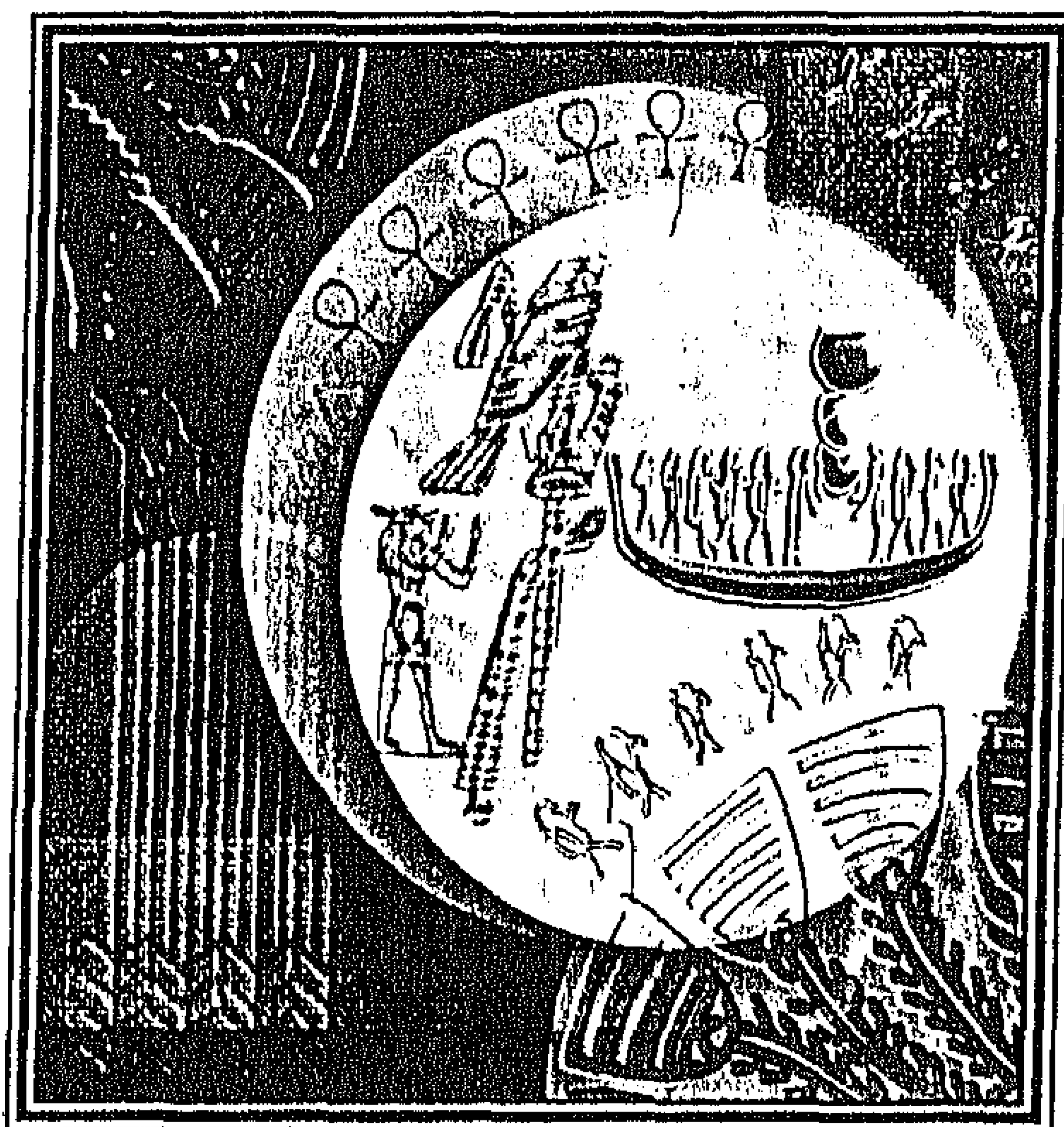
انبثقت هذه الفكرة من الفكرة التصميمية السابقة ، حيث ركزت الدارسة على عنصر الصقر وقامت بإبرازه عن طريق تكبيره بحيث يحتل مكان الصدارة ويشغل حيز مهم من مساحة العمل ، بينما تم استخدام العنصر النباتى مع الفكرة التصميمية الأساسية لخلفية التصميم مع تكرار عنصر الصقر بحجم أكبر وبدرجة شفافية أقل ، الأمر الذى ساعد على ثراء الخلفية ، وبالتالى ثراء التجربة التصميمية .

---

(١) إسماعيل شوقى : " الفن والتصميم " ، مرجع سابق ، ص ٦٥ .



(٨ – ب)

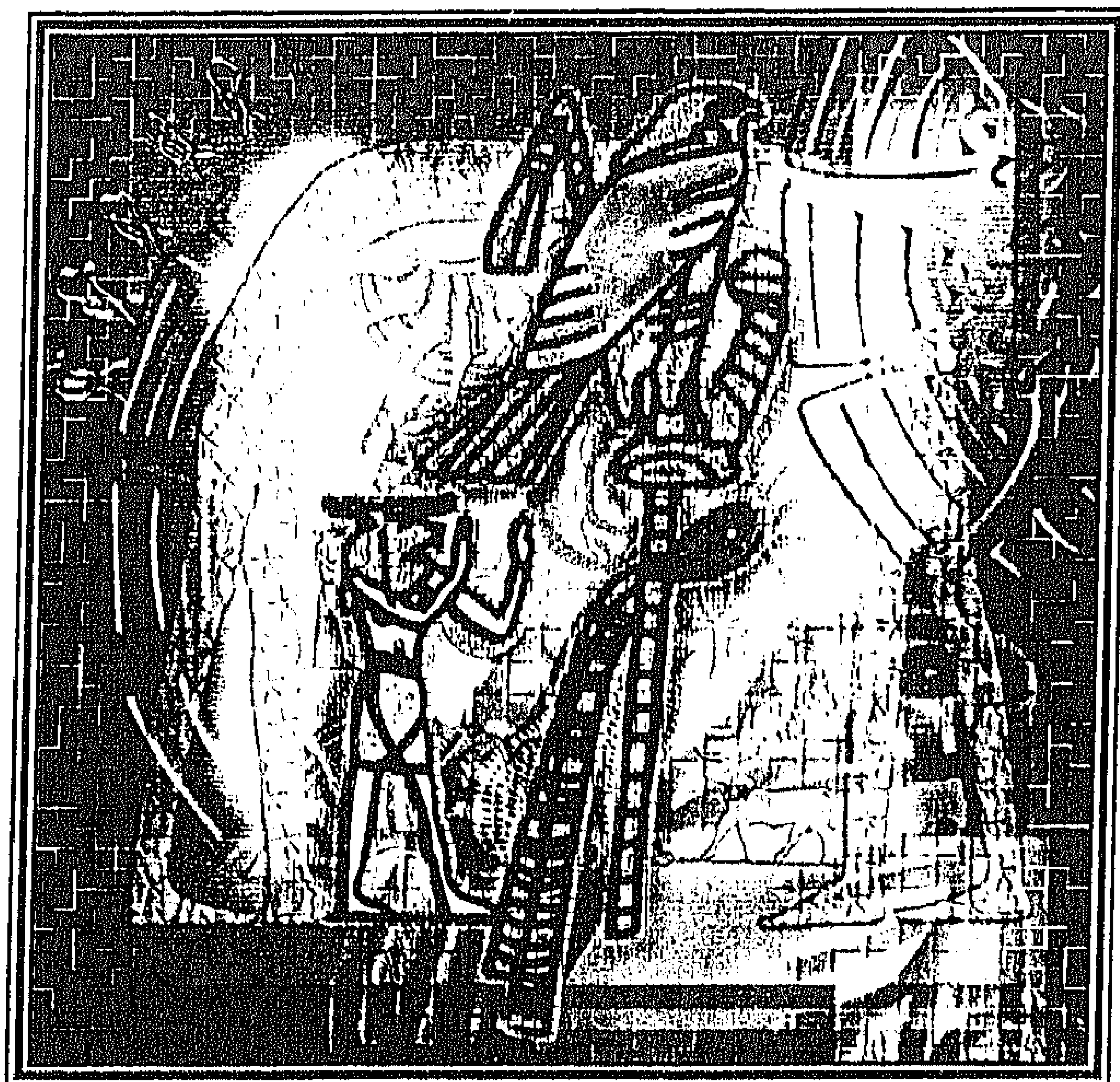


(٨ – ج)

الفكرة التصميمية (٨ – هـ) :

استخدمت الدارسة إمكانيات الحاسب الآلى من حذف وإضافة ونسخ لابتكار فكرة تصميمية مختلفة عما سبقها ، فإضافة جزء من أحد المشاهد التصويرية محل الدراسة والذى يمثل بردية تصور شروق الشمس وتكراره فى التكوين بأحجام مختلفة مع الاستعانة بجزء من الفكرة التصميمية الأساسية خلق فكر مختلفاً ساعد فى هذا الاختلاف الاستعانة ببعض الخطوط والأشكال الهندسية والتى تكررت بصورة متناغمة مع عناصر التصميم .

وقد جاءت الألوان متحدة الخطة اللونية فى كافة جنبات التصميم ، وامتازت بالدفء القاتم لبث شعور فى النفس مستمد من غروب الشمس وحاولت الدارسة إخفاء بعض الضوء من خلال اللون الأصفر بمنتصف العمل الذى يعتبر إشارة لشروق الشمس بعد غروبها .



(٨ ـ د)



(٨ ـ هـ)

الفكرة التصميمية رقم (٩) :

عناصر العمل : يتكون العمل من عنصر وحيد هو العنصر الآدمى .

وقد استلهمت الباحثة عنصر العمل من مشهد يمثل فصل السماء عن الأرض شكل (٨٥) ، ومشهد يمثل آلهة السماء تحمل الشمس والقمر والنجوم على جسدها شكل (١٠٠) .

التحليل الفنى :

وقد ركزت الدارسة فى هذه الفكرة على التكرار كأحد الحلول التى من خلالها يمكن خلق نوع من الإيقاع بالعمل الفنى ، حيث قامت بتكرار العنصر الآدمى بالعمل، فعلماء الجمال يرون " الشيء الذى يتكرر يتأكد بعكس الشيء الذى يمر على الأبصار مرة واحدة ، كما أن التكرار هو نوع من الإيقاع الذى يمثل ترديداً لفكرة ما" على شرط ألا يكون هذا الترديد على وتيرة واحدة ، لذلك قامت الدارسة بإجراء تغيير فى الاتجاه والحجوم بالنسبة للعنصر المنحنى بما أجرت تبرز الاتجاه بالنسبة للعنصر الآدمى والرسوم المختلفة للعمل . بما يكسب العمل ثراءاً يكسر من آلية التكرار . كما استفادت أيضاً بأحد الخواص الهامة لحقل الرؤية ذو العمق الحقيقى وهو التراكب الذى أفاد من ابتكار شكلى على أساس شد فراغى ، حيث استخدم التراكب كدلالة على العمق الذى أكده التباين والتدرج فى الحجوم .

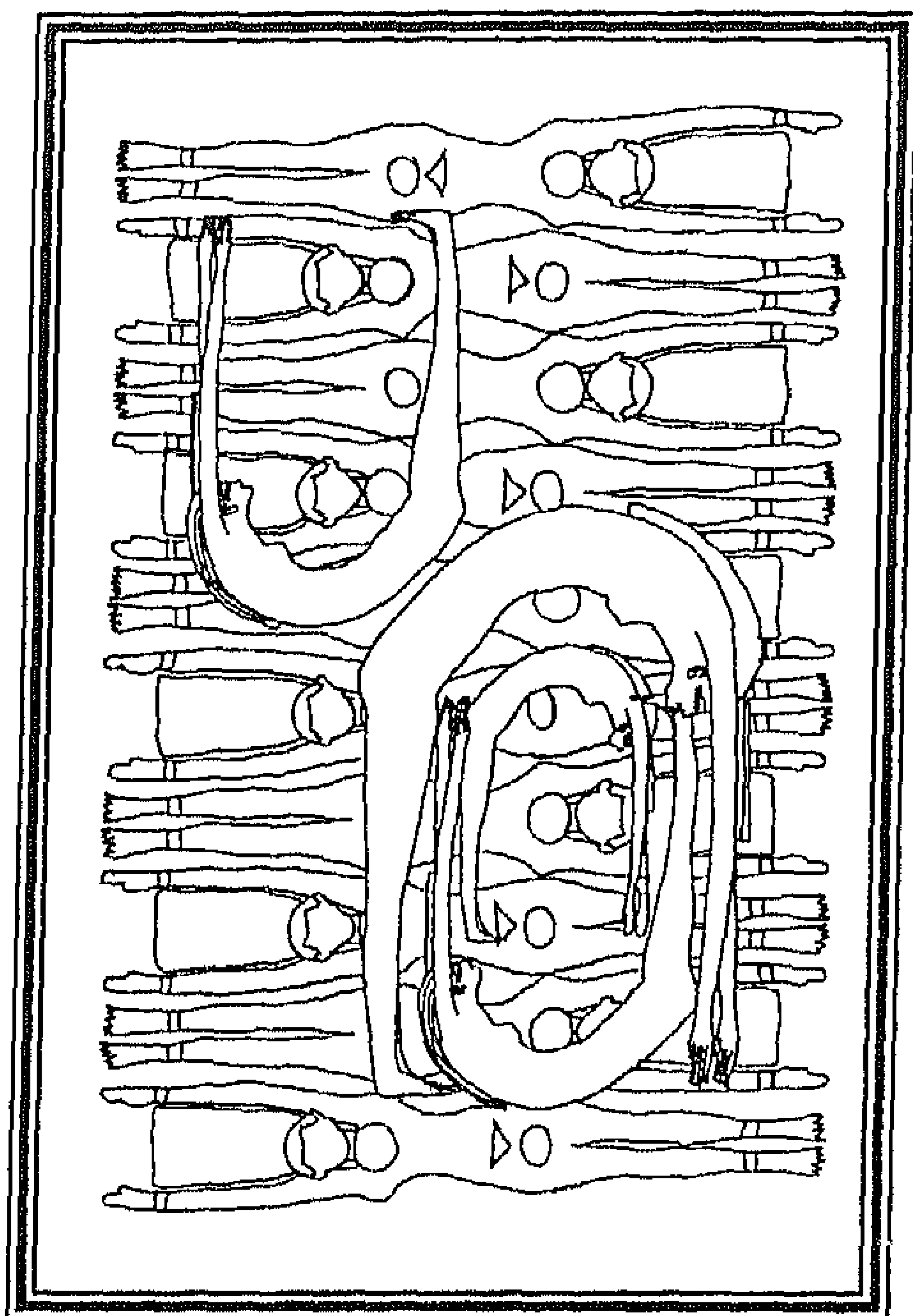
كما نتج عن ترديد العنصر الآدمى كخلفية للعمل منح الفكرة الرئيسية قاعدة تعمل كمحور ارتكاز ، وتحقق لها عن طريق النظام الشامل بين عناصر العمل تميزاً تفردت به أكثر من غيرها فأصبحت مركز الاهتمام ، مما أكسب العمل الفنى إيقاعية فريدة ، مما أدى إلى أحداث ثقل فى مركز التصميم .

وأن الاتزان هو ترتيب وتواصل العناصر التشكيلية بحيث يكمل كل منها الأخر ويعوضه . فحاولت تحقيق الاتزان فى العمل عن طريق ايجاد نوع من الإيقاع الناشيء عن تكرار الكتل والمساحات يمثلها فى هذا العمل ، وقد اختلفت هذه الوحدات من حيث الاتجاه حتى تكسر من حدة ورتابة التكرار الآلى . كما يلاحظ التكرار أيضاً فى العنصر الآدمى والتى قامت الدارسة بالتنويع بين وحداتها ومسافاتها (الفترات) ، وهو ما منح العمل انسجاماً وترابطا بين وحداته وحقق للأشكال امتداد بلا حدود .

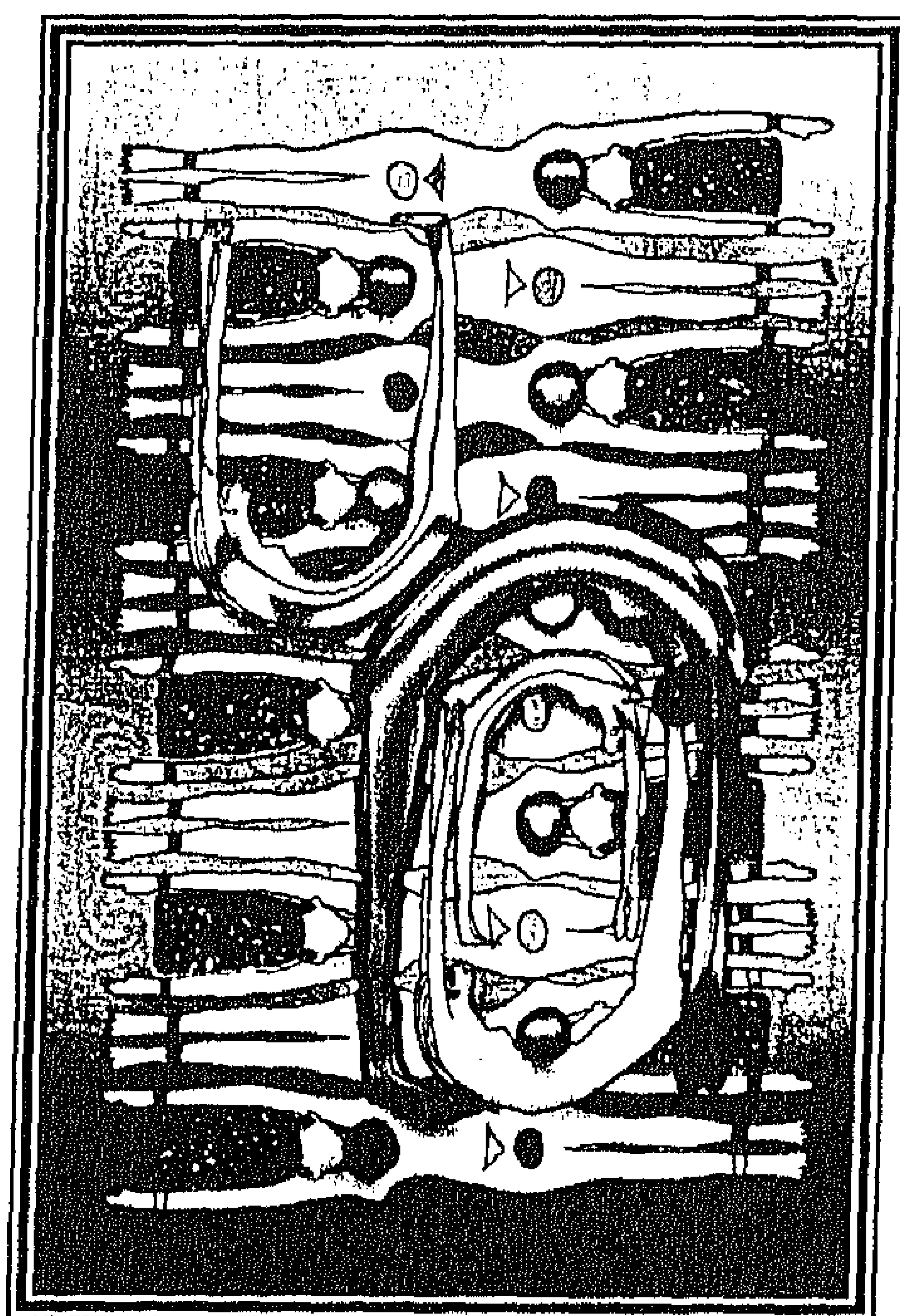
كل عمل فنى يتكون من " وحدة متعددة الجوانب ، وهذه الوحدة تشتمل على علاقات بين الخطوط والمساحات والأحجام وملامس السطوح والفراغات والألوان ، وما تشتمل عليه كل هذه العناصر من وحدة مرتبطة لا يمكن تجزئتها إلى تفاصيل صغيرة وإلا فقد العمل الفنى كيانه "(١) ، لذلك فقد حرصت الدراسة

---

(١) إيهاب بسمارك الصيفي : مرجع سابق – ص ١٧٨ .



فكرة تصميمية رقم (٩) (رسم يدوي من عمل الباحثة)



(٩ ـ أ)

على فرض نوع من الوحدة بين عناصر عملها وذلك عن طريق مراعاتها لعلاقة الجزء بالكل ، والجزء بالجزء التى يتألف منها كل جزء من التصميم بالآخر لخلق إحساس بالصلة المستمرة بين أرجائه وقد تحقق ذلك عن طريق اللجوء لخاصية من الخواص الهامة لحقل الرؤية ذى العمل الحقيقي وهى خاصية التراكب الذى " يفيد فى ابتكار تجميع شكلى على أساس الشد الفراغى " (١). وقد استخدم التراكب هنا ليدل على العمق حيث تظهر الأشكال مرتبة حسب تقدمها فى العمل على حساب أهميتها ورغبة الدارسة على إبراز سيادة عنصر على الآخر .

كما عمل على زيادة أدراك الوحدة والترابط بين عناصر العمل ، وعمل على تقوية الإحساس بوجود العمق ، أما بالنسبة للتداخل فقد دعم من الإحساس بوحدة عناصر العمل حيث أن التداخل هو حالة من حالات التراكب تبدو فيها العناصر متقاطعة مع بعضها ومخترقة بعضها البعض .

اعتمدت معالجة تلك الفكرة التصميمية على الاستعانة بالمساحات ذات الصياغة العندسية كالدائرة والمثلث ، ومجموعة الخطوط المنحنية والأفقية والرأسية لشغل خلفية العمل ومحاولة الدمج بينهما كإحدى صور الاتزان فى العمل التى تبرز الوحدات الفنية المكونة لفكرة التصميم التى تعتمد على التداخل والتراكب والتماس ، بما يحدث نوع من الترابط والتماسك بين المستويات ويؤدى فى ذات الوقت إلى وحدة العمل الفنى التى لا تتأتى إلا إذا أخذ فى الاعتبار حسن التأين بين كل جزء من أجزاء الشكل العام . وقد أدى توزيع تلك الأشكال الهندسية إلى فراغ العمل إلى إشاعة الإحساس بالراحة والبهجة لأنه استمد جماله ورونقه من طبيعة التوازن فى الشكل .

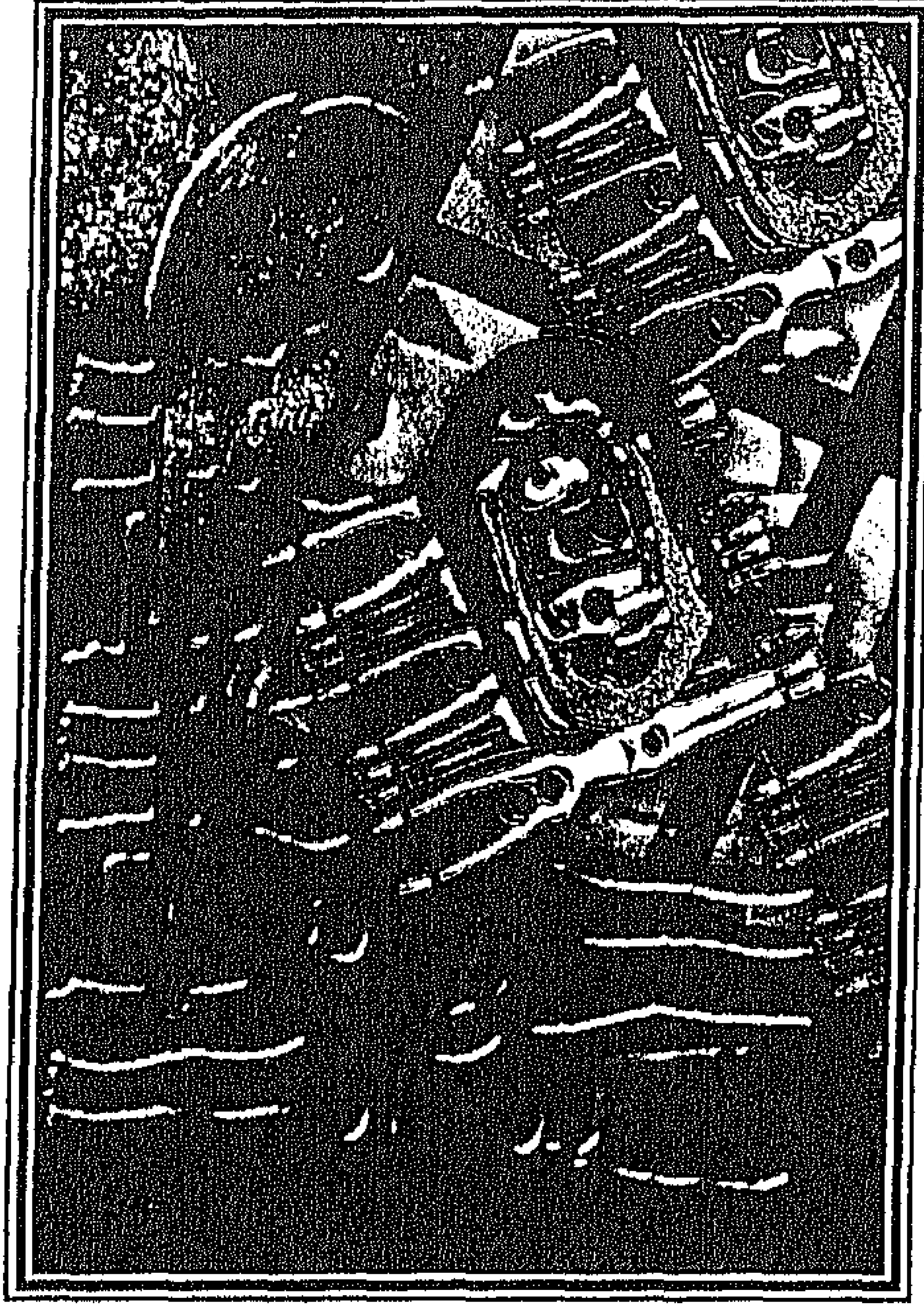
استفادت الدارسة من إمكانيات الحاسب الآلى فى ابتكار أفكار تصميمية جديدة مشتقة من الفكرة الرئيسية تمتاز باختلاف توزيع العناصر والأشكال لإعطاء بنية جديدة مختلفة فتنتج الأفكار (٩ – أ) ، (٩ – ب) ، (٩ – جـ) ، (٩ – د) ، (٨ – هـ) .

الفكرة التصميمية (٩ – أ) :

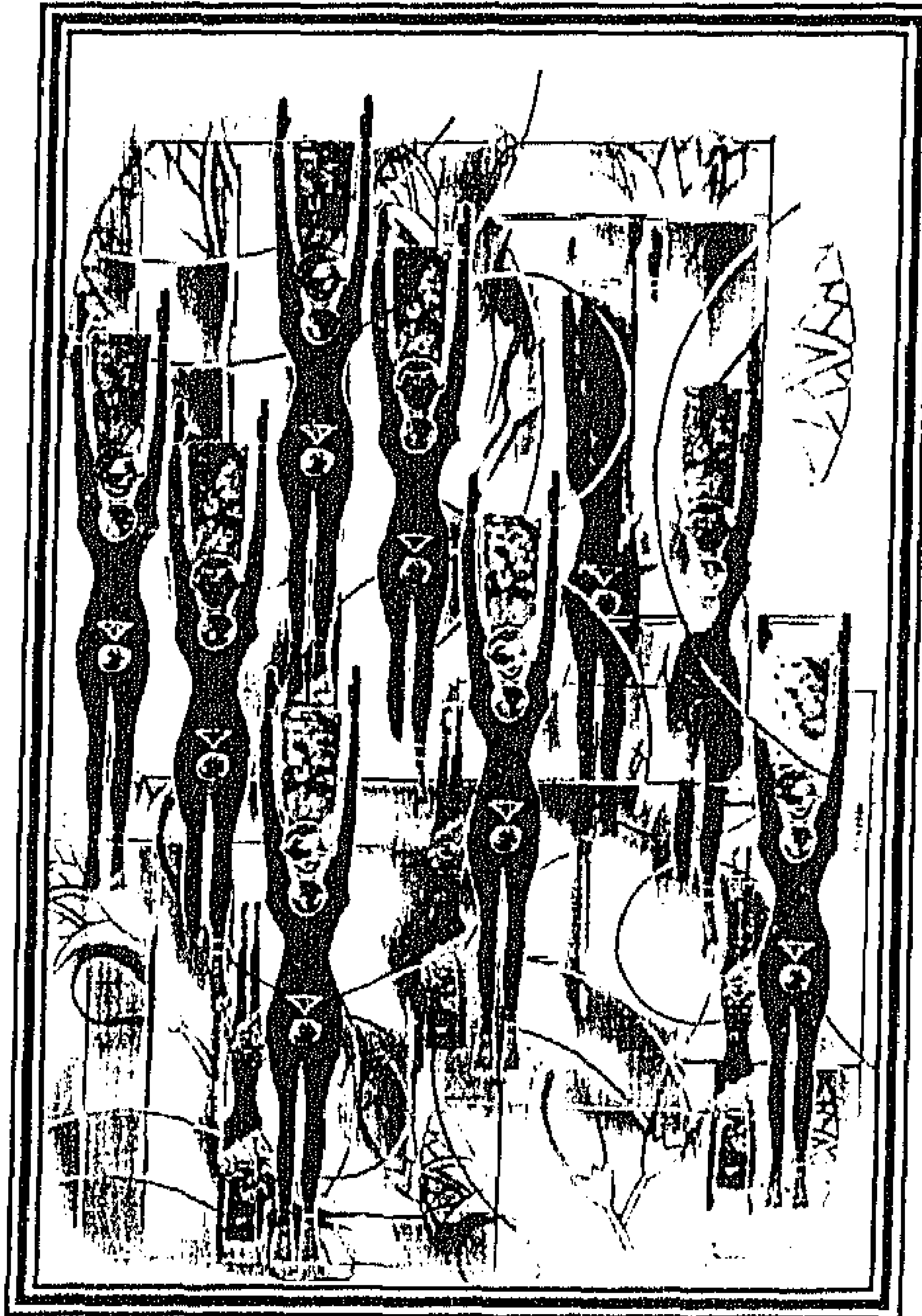
قامت الدارسة بمعالجة لونية للفكرة الأساسية ونتجت عنها هذه الفكرة التصميمية والتى امتازت بخلفية ذات ملمس مستوحى من الزخارف المصرية القديمة وقد تلونت بتدرج لونى على امتداد الأرضية ، كما جاءت الأشكال الأدمية – التى تمثل خلفية للتكوين الأساسى – لتلون باللون الأبيض ماعدا بعض الأجزاء تلونت باللون الأسود والأصفر – مع تأثير خاص – وقد قامت الدارسة بإبراز الدوائر المستخدمة كعناصر لتأكيد الحركة الصادرة منها ، كما حاولت الدارسة إثارة الانتباه للعنصر الأساسى فى التصميم بتلوينه بتدرج مختلف عن باقى عناصر التصميم وتحديده بأسلوب خاص باللون الأسود .

---

(١) المرجع السابق - ص ١٨٢ .



(٩ ـ ب)



(٩ ـ ج)

الفكرة التصميمية (٩ – ب) :

استخدمت الدارسة جزء من الفكرة التصميمية السابقة لصنع فكرة جديدة مبتكرة مع تغير وضع هذا الجزء لبث روح الابتكار والتجديد بالفكرة التصميمية الحالية ، وقد نوعت الدارسة من تكرار العناصر بالخلفية بشكل مختلف . تميزت الألوان المستخدمة فى التصميم بتنوعها واختلافها وجاء اللون الأزرق ليحتل مكاناً بارزاً ومهما فى مساحة الفكرة التصميمية وقد جاء ليلقى بخلفية فى الجزء السفلى للتصميم ليبرز فى ذات الوقت باقى عناصر الفكرة التصميمية .

الفكرة التصميمية (٩ – جـ) :

اعتمدت هذه الفكرة على قيمة التكرار كقيمة فنية جمالية تصنع فكرة تصميمية مختلفة ، حيث تكرر العنصر الأدمى بحجمين واتجاهين مختلفين ، وقد حاولت الدارسة كسر رتابة هذا التكرار استعانت ببعض العناصر النباتية المستمدة من فكرة تصميمية سابقة ، كما تم الاستعانة بتصميم هندسى يدوى من عمل الدارسة يحتوى على دوائر متداخلة وخطوط مستقيمة مقوسة وأخرى أفقية ورأسية لتمنح العمل حرية وحركة تعادل ثبات التكرار . قد أثرت الدارسة تلوين كل عنصر من العناصر الأدمية بمجموعة لونية قريبة جداً من بعضها لربط كافة العناصر وحدة اللون ولإبراز تلك العناصر ، وقد ساعد على إبرازها اختيار خلفية تميزت بألوانها الرقيقة والفاتحة .

الفكرة التصميمية (٩ – د) :

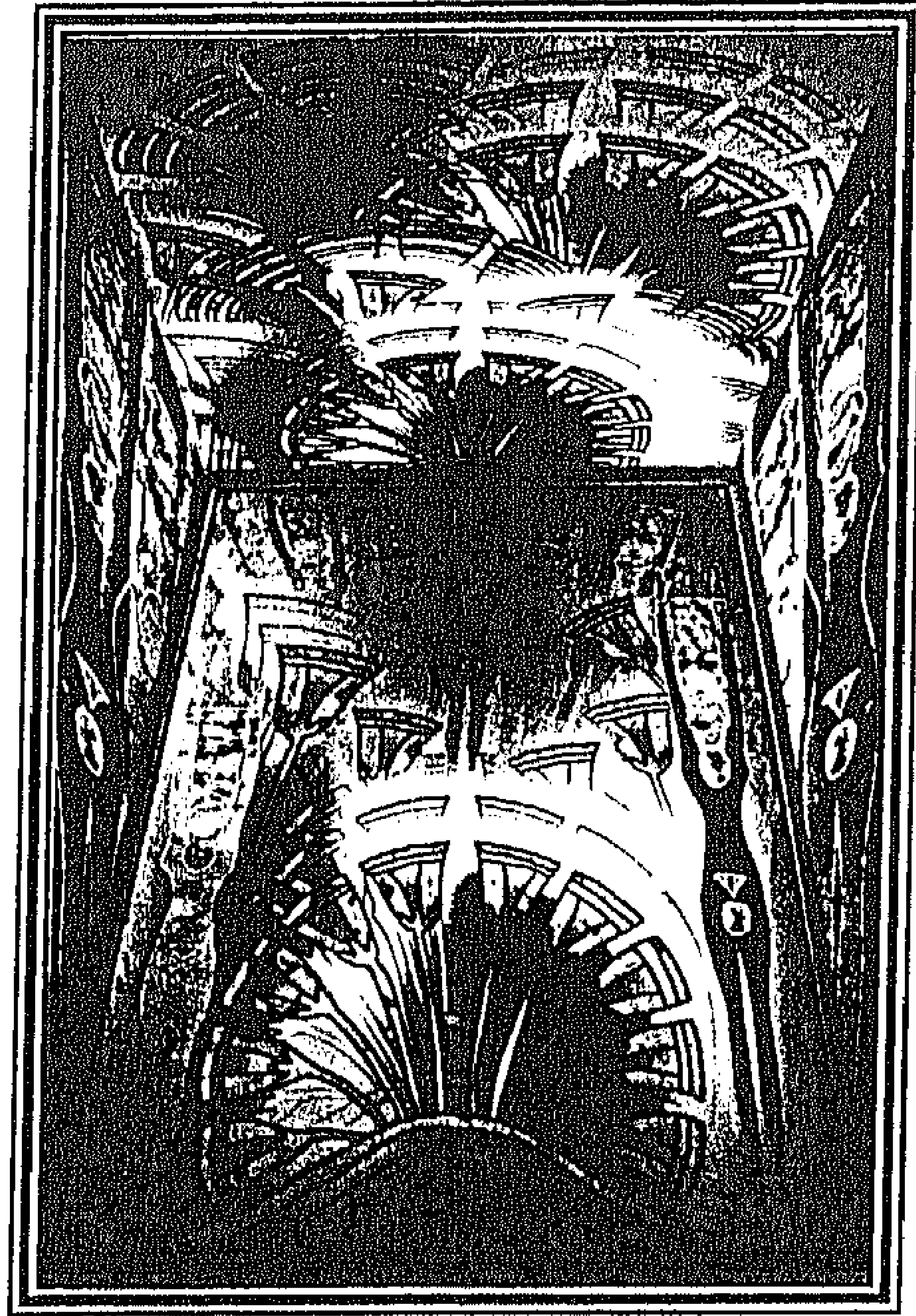
اعتمدت هذه الفكرة على تناول العنصر النباتى بمقدمة الفكرة التصميمية وهو قد تم تكراره بطريقة تراكيبة صنعت نوعاً من الإيقاع بالتصميم ، وتختلف هذه الفكرة عن سابقتها من حيث اتجاها المنظورى ، أما استخدام الخطوط جاء بشكل يوحي بالتجسيم والبعد المنظورى ، تنوعت الألوان ما بين الباردة والدافئة بما يتناسب مع الجو العام للفكرة التصميمية .

الفكرة التصميمية (٩ – هـ) :

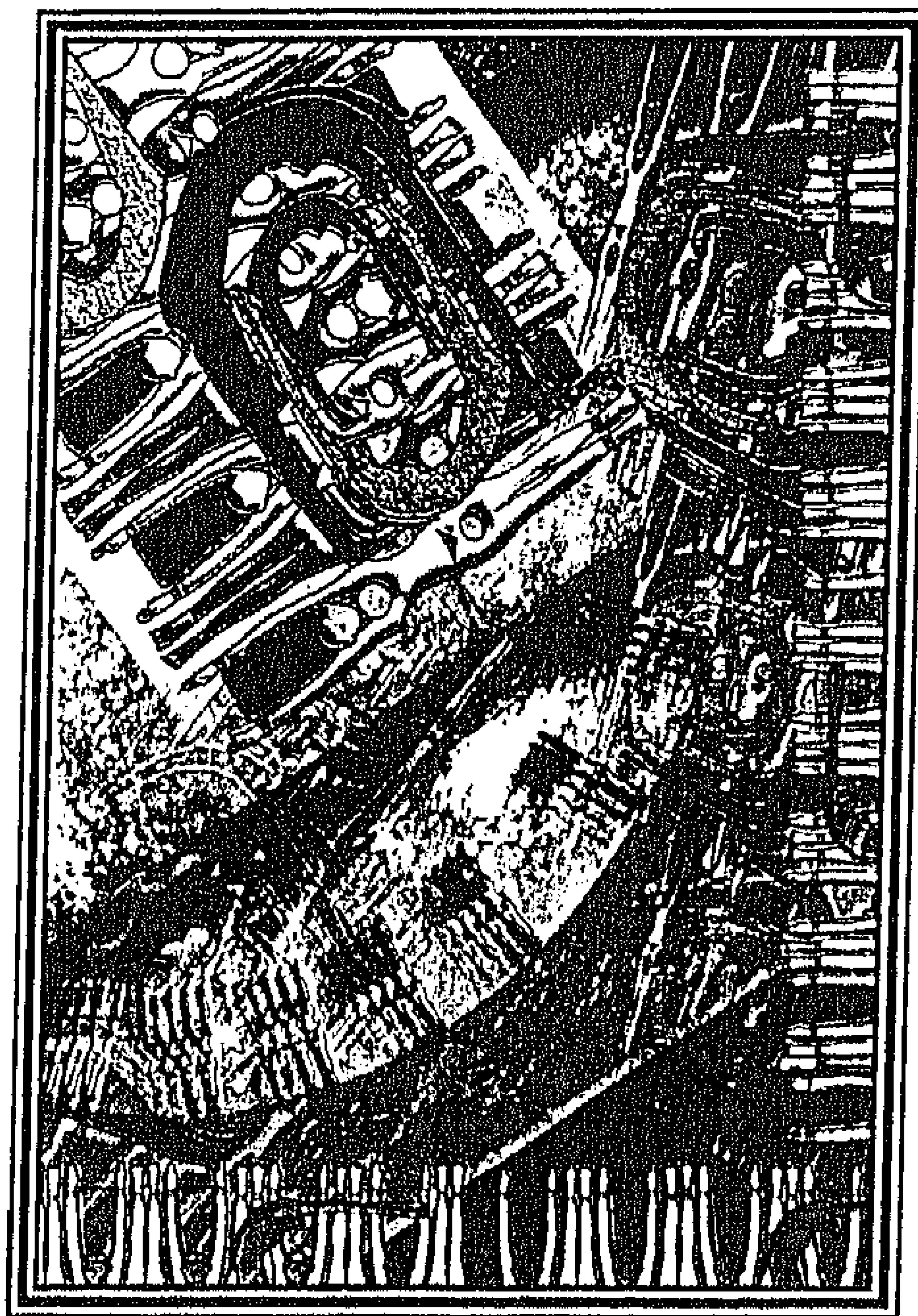
تعتبر هذه الفكرة إعادة ترتيب لعناصر الفكرة التصميمية (٩ – ب) ولكن بطريقة مختلفة ومبتكرة كان من شأنها خلق قدر من الاختلاف والتنوع فيما بينها بالرغم من ثبات الوحدة ، استعانت الدارسة بأجزاء من الفكرة التصميمية الأساسية وتكراراها بشكل كون شريط زخرفى رأسى متعامد مع آخر أفقى . وقد استعانت الدارسة بتقسيم سطح الفكرة التصميمية عن طريق المساحات اللونية بشكل كون أسطح مائلة وأخرى منحنية وأخرى مستقيمة ، وقد أوحى السطح المائل كعادته بالحركة الصاعدة أو الهابطة تبعاً لمكان الرؤية بالنسبة للمنحدر ، وأن هذا السطح المائل لا يوحي بتأثير النبات إلا بالاستعانة بعناصر أخرى للدلالة عن حركة مضادة مما يحدث الاتزان [1].

---

(١) يحيى حموده : مرجع سابق – ص ٦٧ .



(٩ ـ د)



(٩ ـ هـ)

الفكرة التصميمية رقم (١٠) :

عناصر العمل :

ارتكزت العملية الإبتكارية فى هذا التصميم على مجموعة متنوعة من العناصر المصرية القديمة ، والتى بالرغم من تنوعها إلا أنها استخدمت بأسلوب متوازن ومتساوى فى الكيفية بحيث تتلائم وتكون وحدة زخرفية واحدة متوافقة ومتداخلة . فاستخدمت العناصر الآدمية ، والآدمية محورة والعضوية التى أخذت شكل أجمات اللوتس ، والهندسية والكتابية اللاتى كانتا بمثابة دعامة وركيزة للعمل الفنى .

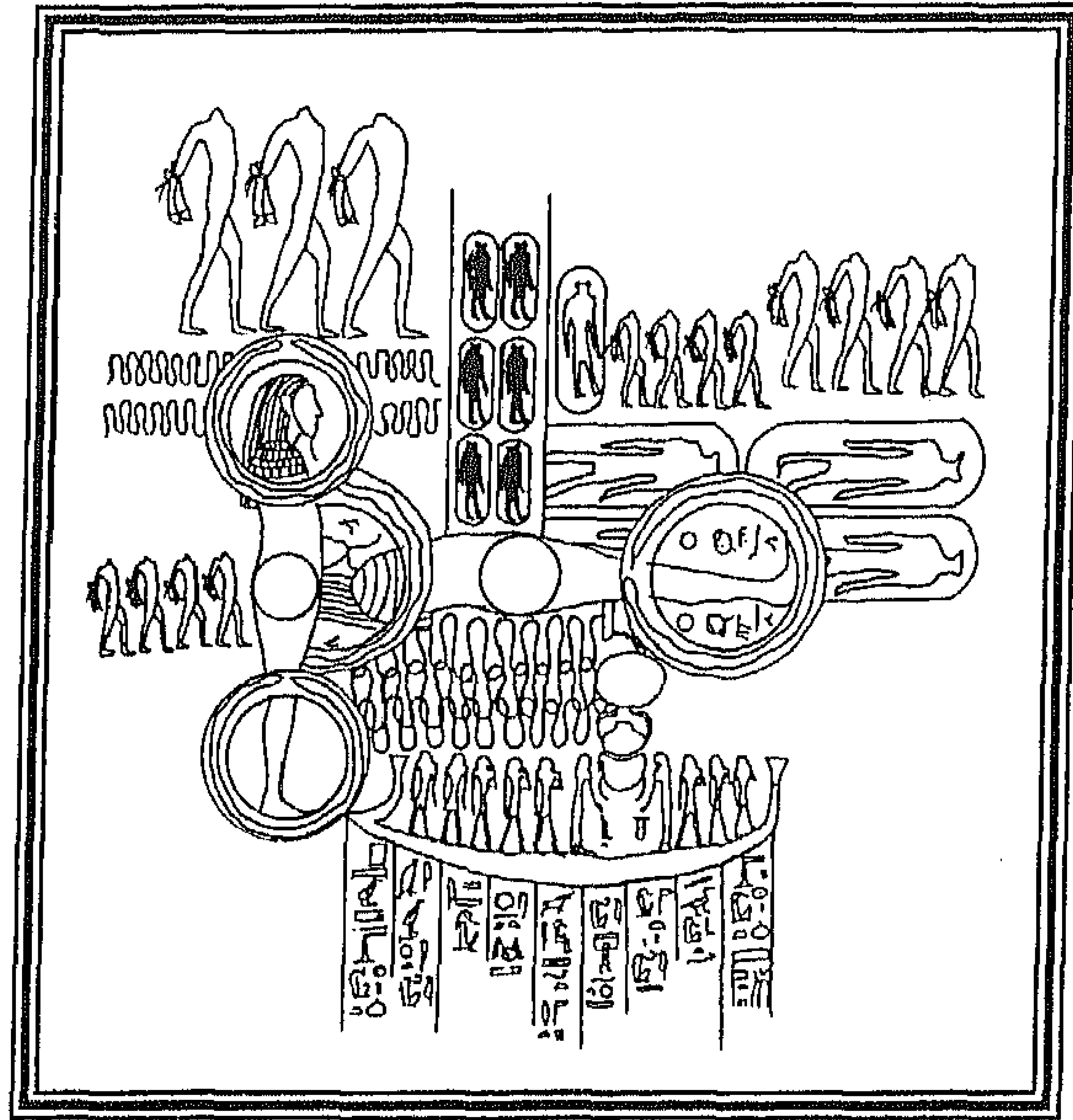
استلهمت الباحثة عناصر الفكرة التصميمية من تفصيل من كتاب الكهوف شكل (١٤٦) ، والمشهد الختامى من كتاب البوابات شكل (١٣٣) ، ومشهد آخر يمثل مومياء منتصبة شكل (٩٩) .

التحليل الفنى :

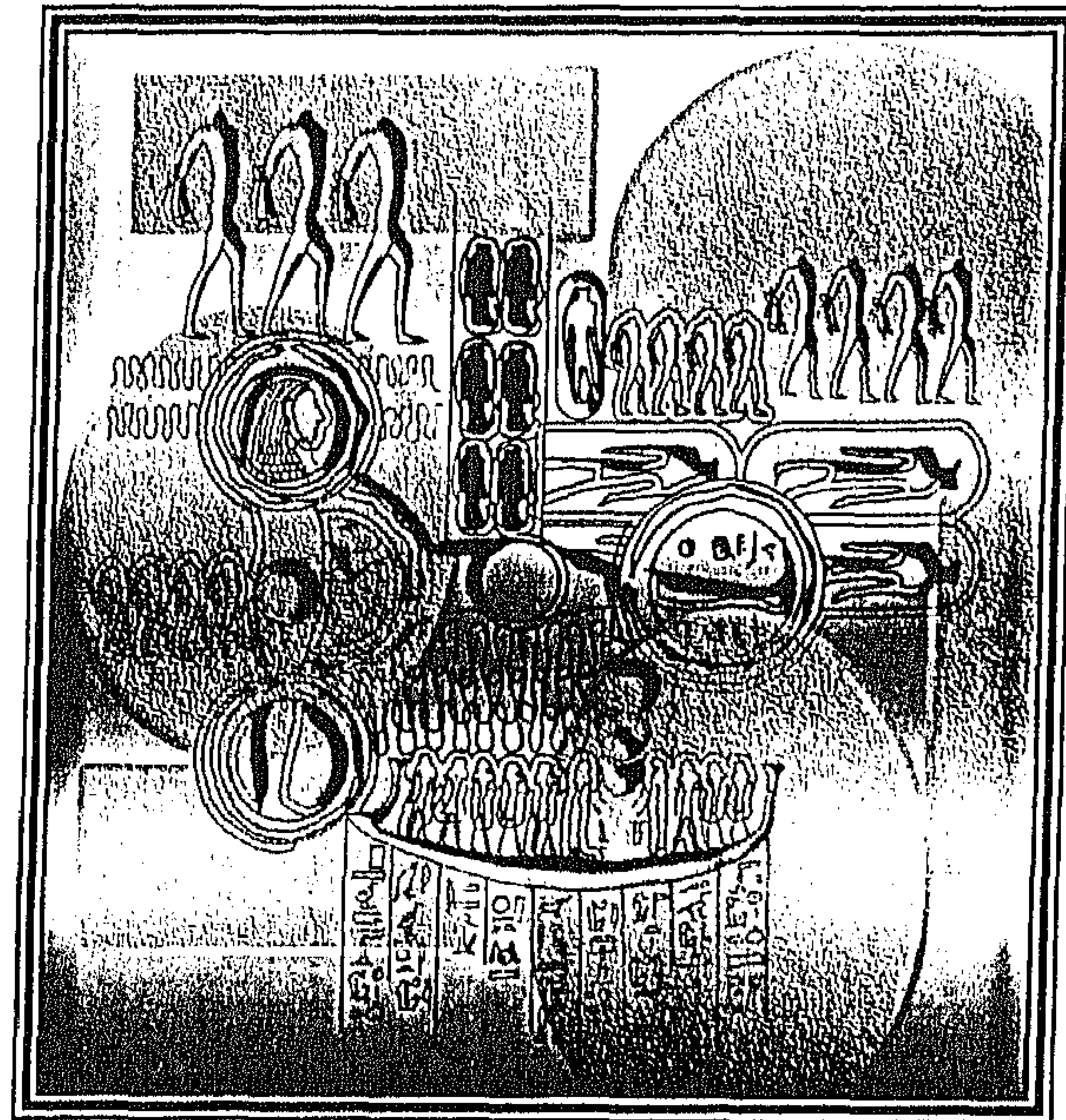
يعتبر الخط عنصراً من عناصر التصميم ذات الدور الهام والرئيسى فى بناء العمل الفنى . حيث لا يكاد يخلو أى عمل تصميمى من عنصر الخط وإن كان بدرجات متفاوتة . فالخط عنصر تشكيلى ذى إمكانيات غير محددة، وأنواع مختلفة وأوضاع متعددة . ومن هنا استخدم الخط فى هذا العمل لتقسيم المسطح إلى عدة مستويات أفقية عملاً بقاعدة تقسيم العمل بخطوط الوقف التى أتبعها الفنان المصرى القديم، ولكن بصورة فنية معاصرة حيث شغلت هذه الخطوط الأفقية عدة مستويات متفاوتة من سطح العمل وقسمته إلى فواصل سطحية ، وهو ما أدى إلى خلق نوع من الإيقاع الناتج عن تنظيم الفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفنى .

وقد استفادت الدارسة من اختلاف القيم الخطية والشكلية فى التصميم فتراوحت الأشكال بين كونها أشكال تأخذ اتجاهات رأسية تارة وأفقية تارة أخرى، كما تباينت فيما بينها حجماً ونوعاً مما كان له أكبر الأثر فى أثراء العمل الفنى وفرض ضرباً من التنوع بين عناصره . وبالرغم من هذا القدر من التنوع الذى تميزت به عناصر التصميم إلا أن الدارسة قد أخذت فى الاعتبار مراعاة حسن التأليف بين كل جزء من أجزاء الشكل العام لتحقيق الوحدة . حيث تتحق الوحدة فى التصميم عندما يتوافر عاملان أساسيان الأول التنظيم الجيد فى علاقة أجزاء التصميم بعضها ببعض ، والثانى علاقة كل جزء منها بالتكوين الكلى .

ويعتمد هذا التصميم على مجموعة متنوعة من العناصر التشكيلية التى استخدمت بشكل متوازن على المساحة الكلية لسطح العمل فقد استخدمت الدارسة العناصر الآدمية والعضوية والهندسية والكتابية. ومثلما تنوعت العناصر الزخرفية المستخدمة فى هذا العمل ، فقد تعددت أيضاً المشاهد التى تعود إليها تلك العناصر ، وقد أدى هذا التنوع إلى منح العمل قدراً من التنوع والثراء الناتج عن الربط بين رصانة وقوة ، وتحرر ورشاقة عناصر المشاهد المعتمد منها التصميم .



فكرة تصميمية رقم (١٠) (رسم يدوي من عمل الباحثة)



(١٠ــأ)

وقد حاولت الدارسة فى هذا العمل تحقيق التوازن عن طريق " التنوع فى الحجم والشكل والتركيب وتكرار نفس العنصر " . فعمدت إلى تكرار العنصر الآدمى مما أدى لترابط وحدة العمل الفنى . وقد استخدمت الكتابات فى هذا العمل بشكل مدروس حيث استخدمت فى الجزء السفلى من العمل كقاعدة قوية يتم إراساء باقى عناصر العمل عليها ، مما منحها نوع من الاستقرار والثبات ، كما استخدمت الأعمدة فى باقى أنحاء العمل كدعامات تقوى من تواجد باقى العناصر التشكيلية .

اشتقت الدارسة من هذة الفكرة التصميمية محموعة من العمال بمساعدة امكانيات الحاسب الالي ، ونتجت هذة الأفكار .

الفكرة التصميمية (١٠ – أ) :

تمت معالجة الفكرة التصميمية الأساسية لونيا ، حيث قامت الدارسة بتلوين الخلفية بتدرج جمع بين اللون البارد و الدافىء في تدرج ممتد عبر الخلفية . أما الأشكال و العناصر فقامت الدراسة باضفاء ظلال باللون الأسود عن طريق اسلوب خاص من خلال الحاسب الالي .

الفكرة التصميمية (١٠ – ب) :

قامت الدارسة بالاستعانة بإمكانيات الحاسب الآلي من نسخ وتكبير وتصغير لخلف فكرة تصميمية مختلفة التوزيع و الشكل البنائي ، حيث ركزت على أحد العناصر كعنصر سائد بتصدره بؤرة التصميم و بحجم مميز عن باقي العناصر ، بينما وزعت بعض العناصر الأخرى كخلفية بدرجات شافية مختلفة ، وقد استغلت الكتابات الهيروغليفية كتكرار بتوزيع مختلف و بدرجات شفافية مختلفة .

الفكرة التصميمية (١٠ – ج) :

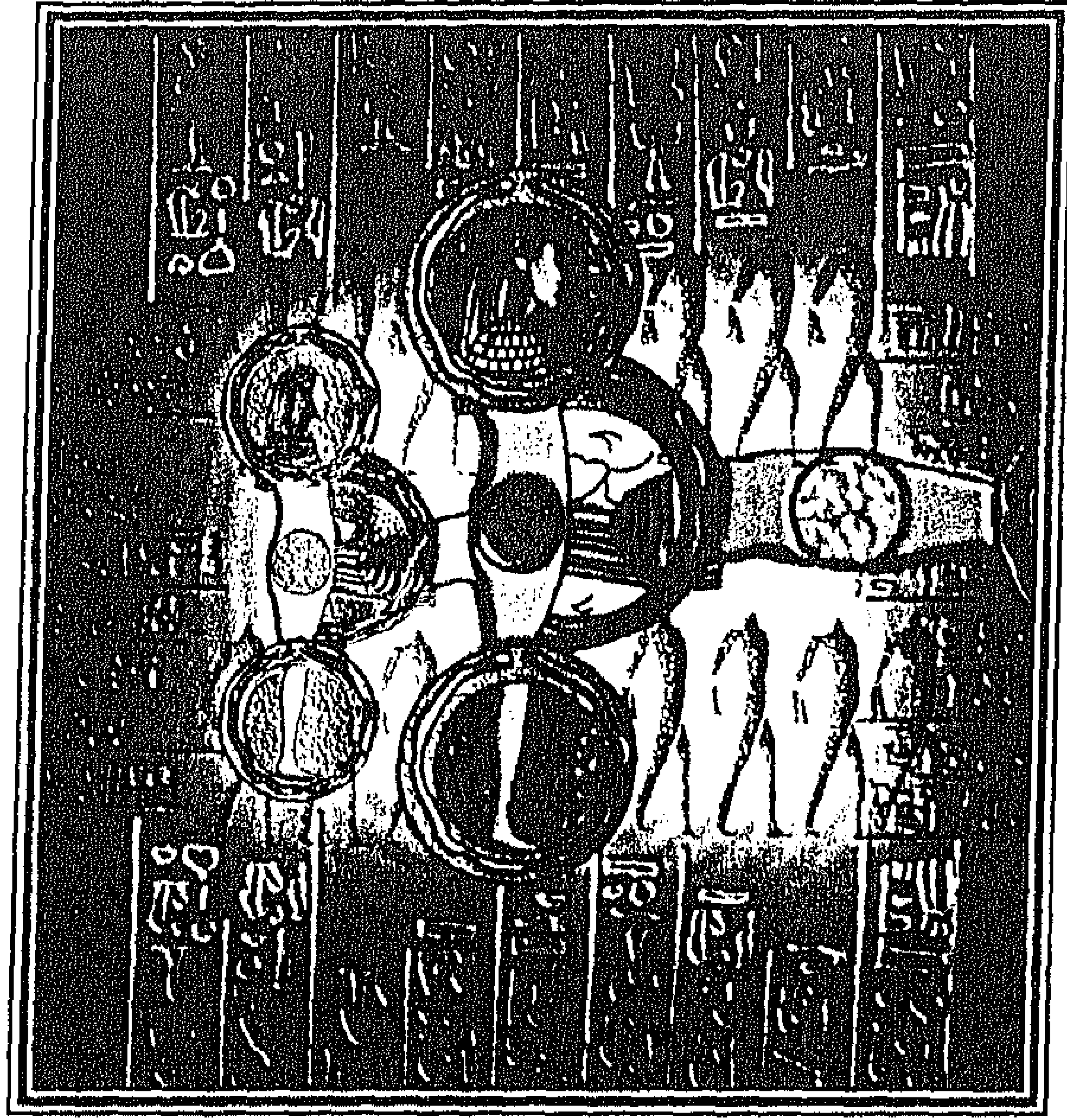
لتحقيق التنوع بين الأفكار التصميمية لجأت الدارسة إلى استخدام طريقة توزيع مختلفة للعناصر ، حيث كررت العناصر بطريقة بها تماثل راسي ، كما تكررت لتخلق خلفية ساعدت على ترابط ووحدة التصميم .

الفكرة التصميمية (١٠ – د) :

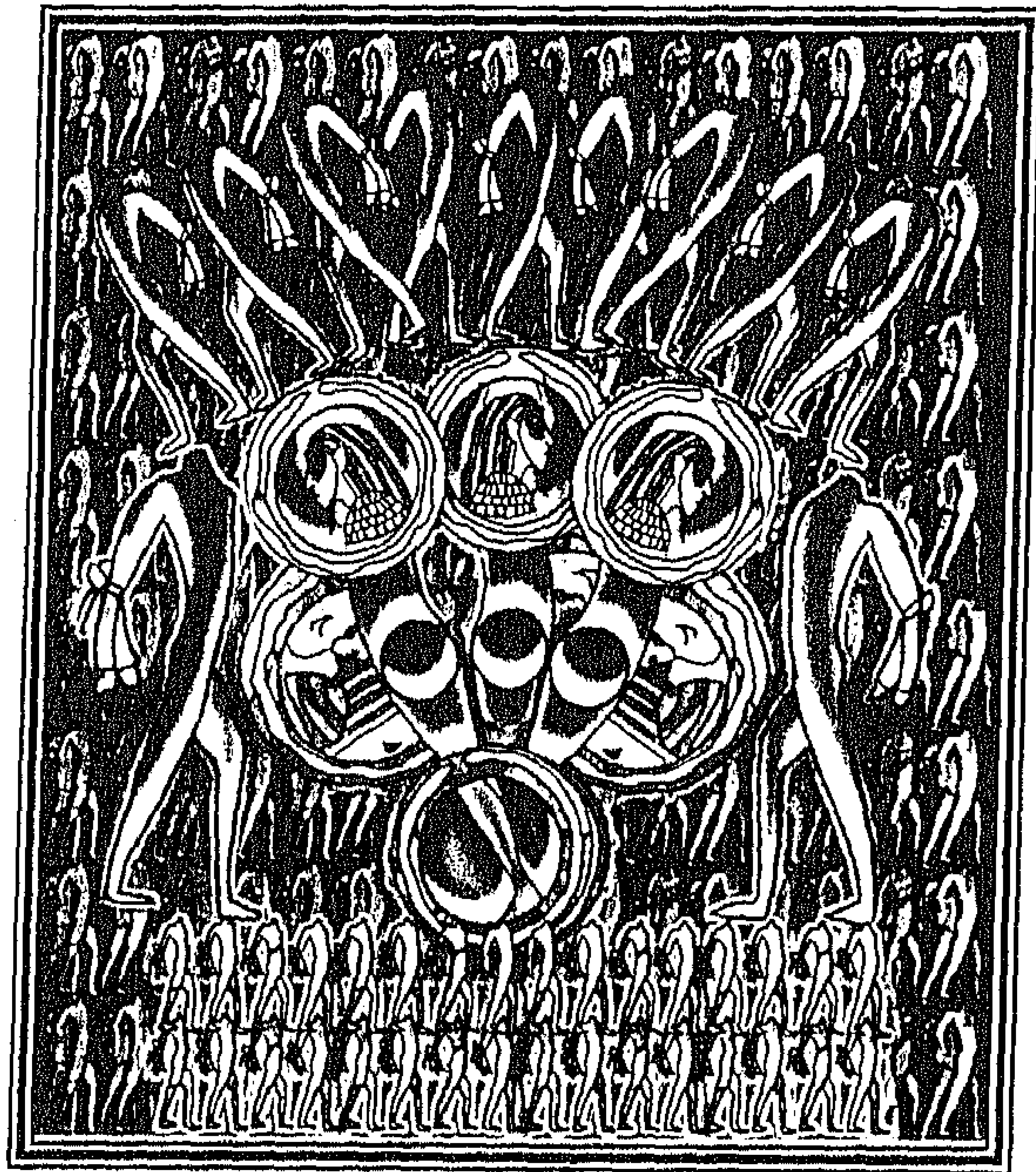
قامت الدارسة بتوزيع العناصر المستخدمة بالفكرة التصميمية السابقة بطرقة مختلفة إضافة إلي بعض عناصر من الفكرة التصميمية الأساسية ، لتخلق هيكل بنائي مختلف ، وقد اعتمدت الخلفية على تكرار بعض العناصر بحجم وبدرجة شفافية مختلفة .

الفكرة التصميمية (١٠ – هـ) :

اعتمدت هذة الفكرة على توزيع العناصر بالخلفية بطريقة بها تراكب ، مع إضافة بعض الأشكال الهندسية المتقاطعة لإضفاء روح مختلفة نتجت من استخدام بعض تأثيرات أضفت نوعا من الإضاءة على التصميم . وتنوع السطوح

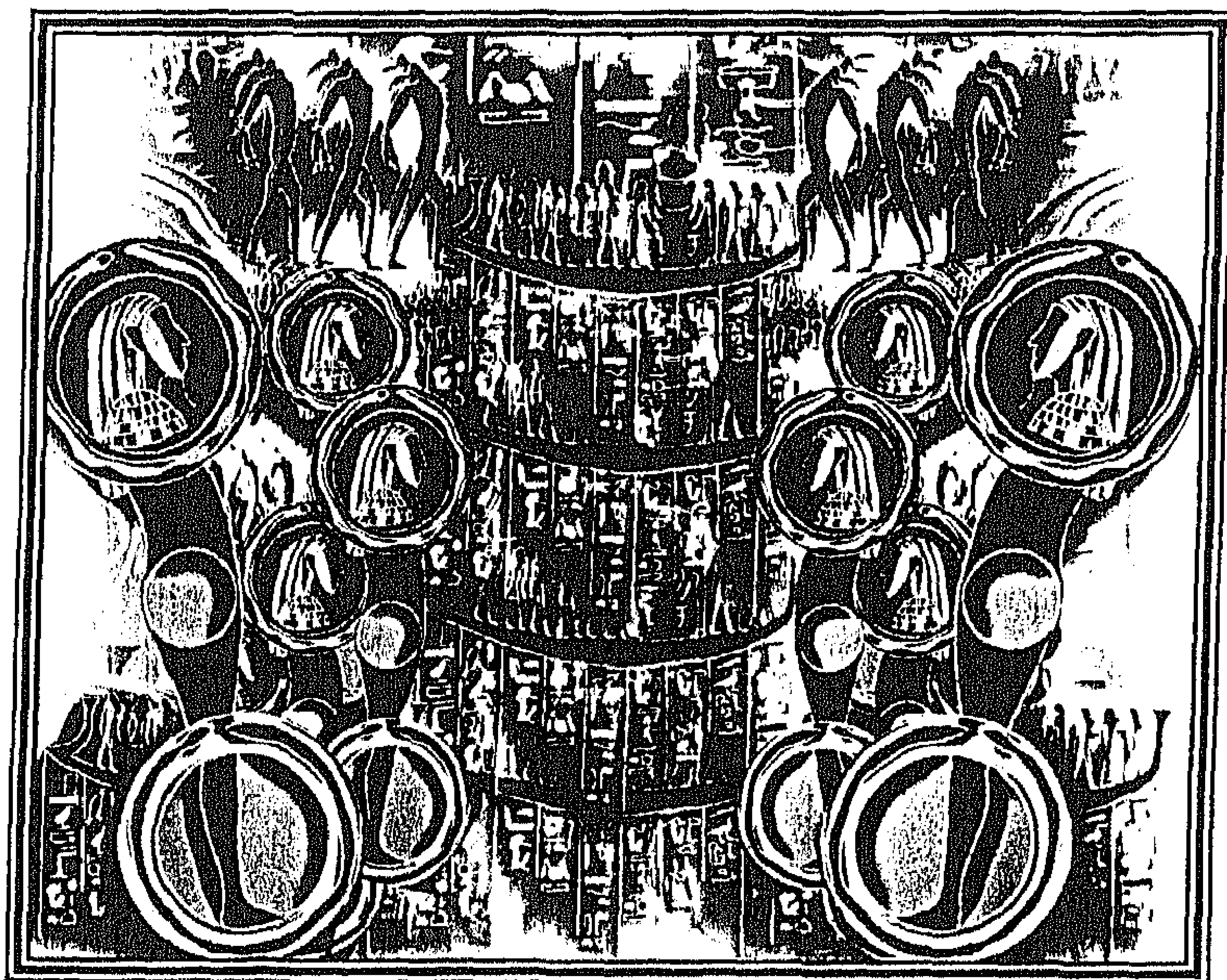


(١٠ـ ب)

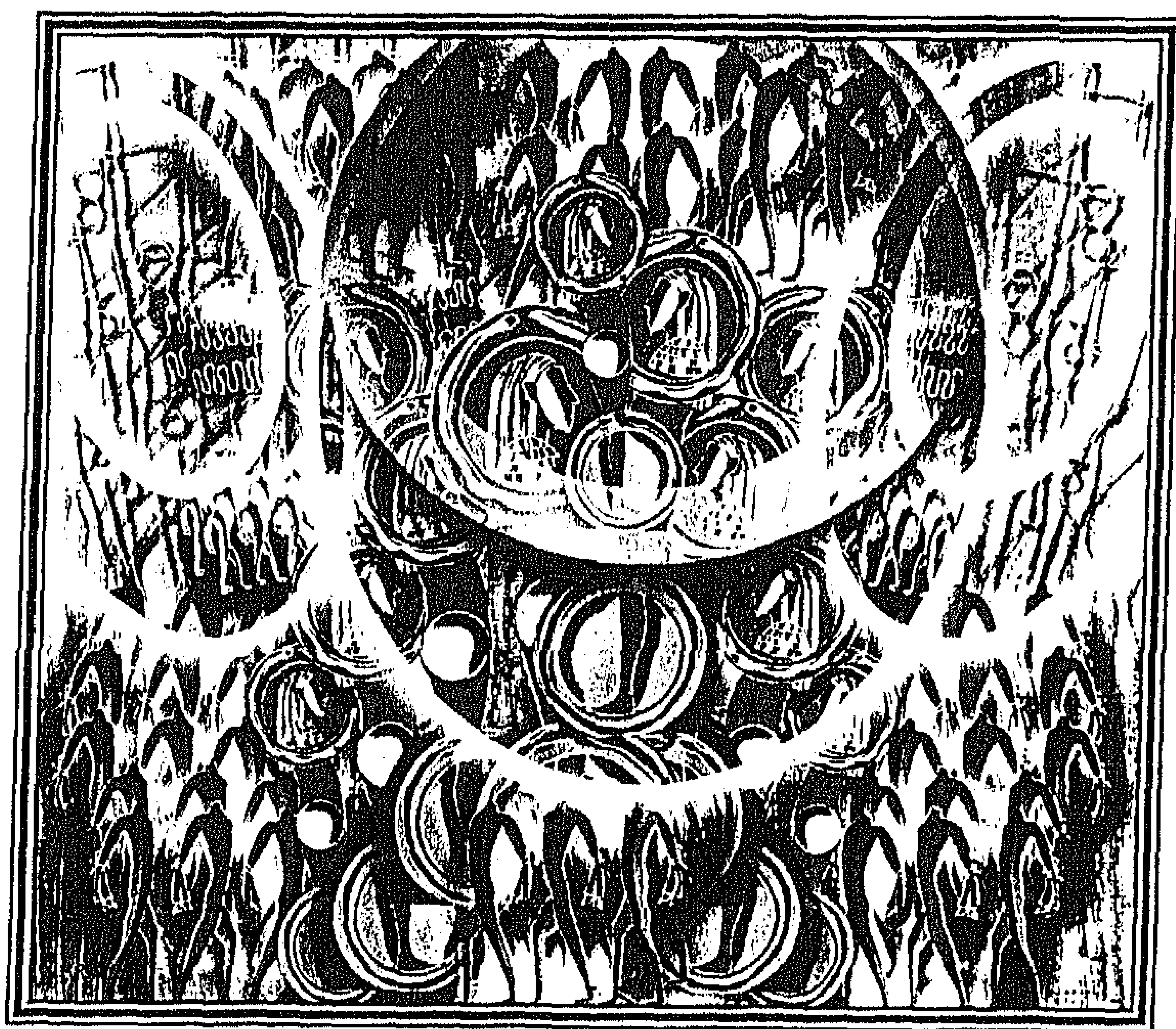


(١٠ـ ج)

والتـأثيرات المستخدمة مـع تنـوع الألـوان خلـق نوعـاً من الثـراء والإيقـاع بالفكرة التصميمية .



(١٠ ــ د)



(١٠ ــ هـ)

الفصل السادس

النماذج المطبوعة

المعلقات النسجية المطبوعة

مقدمه

تعريف المعلق

التطور التاريخ للمعلقات

حالات المعلق :

- شكل المساحة
- أسلوب التعليق

تكنولوجيا الطباعة الرقمية

النماذج المطبوعة

المعلقات النسجية المطبوعة

مقدمة :

كانت معرفة المصري القديم بالنسيج قديمة قدم حضارته ، ولم يشمل اهتمامه بالنسيج حد الكساء ، بل امتد ليشمل التزين والتفاخر ، فأصبح من مظاهر الرفاهية ، وكان ذلك عن طريق تطور منتجه والاستفادة من إمكانيات الخامات النسجية المحيطة به . ويشهد على ذلك ظهور معلقات من الحصير في العصر الفرعوني وكانت بمنزلة الستائر المعلقة واكتسبت مكانة بارزة خلال الأسرة الثالثة في مقبرة " حسى رع " بـ " سقارة " ، كما أنتج المصريون القدماء سجاداً من الكتان أضيفت إليه عن طريق الحياكة قطع من الأقمشة الصوفية الزاهية الألوان واستخدمت كمعلقات (١) .

وباستمرار الاهتمام بالنسيج وتطوره ، كان من الطبيعي أن تظهر أنماط مختلفة من المنسوجات التي تعتمد على خامات فريدة وغالية الثمن ، أو مصنعة بأساليب إبداعية ومبتكرة قد لا تصلح إلا لغرض التعليق ، ومن هنا جاء الاهتمام بالمعلقات النسجية الحائطية كوسيلة فنية تستكمل بها العمارة الداخلية لأغراض وظيفية سواء كانت لتزيين السكن أو أحد المصالح العامة أو دور العبادة أو غير ذلك.

والمعلقات النسجية الحائطية تؤدى ذات الوظيفة الجمالية داخل مبنى بردهاته أو حجراته التي تؤديها الزخرفة الجدارية والتي تتطلبها بعض الواجهات المعمارية .

وبدراسة الحصاد الإنساني في هذا المجال يتضح أن تصميمات النسيج الحائطي كانت دائماً مرآة عصرها ، فهي تُعبر عن العصر وحضارته واتجاهاته الفنية وتسرد أحياناً وقائع من أحداثه ، فكثيراً ما تناولت كمصدر لعناصرها الزخرفية التي يستخدمها المصمم في صياغة موضوعه .

وتعتبر تصميمات المعلقات أعمالا فنية خاضعة لكل مقومات العمل الفني مع اختلاف أنها تتحرك من خلال وسيط ما أي له صفات النفعية (المنسوجات) وتتم معالجته بالأصباغ التي تتطلب اختيار أنواع منها تلائم الغرض الوظيفي للمعلق خاصة في حالة إستخدامه في غرض مزدوج كمعلق وستار في نفس الوقت (٢) ، وهذا النوع من تصميمات طباعة المنسوجات يحتوى على درجة عالية من المحتوى الجمالي والفني قد يقترب بالعمل من الفن التشكيلي .

وهكذا أصبح توظيف المنسوجات كمعلقات لها قيمة نفعية وجمالية ووسيلة تمكن الإنسان من التعبير عن الإحساس الفني ، وباستمرار التطور ظهرت أنماط مختلفة بخامات متعددة ومصنعة بأساليب إبداعية عديدة في مجال المعلقات .

---

(١) إيمان محمد أنيس عبد العال : مرجع سابق - ص ٥٤٢ .

(٢) محمود البسيوني : " العملية الابتكارية " - دار المعارف بمصر - القاهرة - ١٩٦٤ م - ص ٦٥ .

تعريف المعلق :

كلمة " معلق " كلمة شاملة يمكن أن تتسع لتضم كل ما يمكن تعليقه مادياً كان أو معنوياً ، ويتعدى التحديد اللفظي ونحو محاولة للوصول إلى أصل الاصطلاح والوقوف على ما يمكن أن يطلق عليه بدايته ، يظهر نموذج واضح يعرفه العامة من المثقفين وهو " معلقات الكعبة " أو " المعلقات السبع " أو " المعلقات " (١).

و قد أصبحت كلمة " معلق " تأخذ منعطفا مغايرا لما اتبعته قديما كلفظ عقب استعمال المنسوج غير الكسائي ويتميز في الغرض الذي أنتج من أجله وهو التعليق ، والمقصود بالمعلق هنا ، هو تلك الهيئة الفنية المطبوعة على الأقمشة التي تختص بتجميل الجدران بحيث تتحقق القيم الجمالية والمستوى الفني الرفيع (٢).

والمعلق (Hanging) في الإنجليزية يعنى ستارة أو سجادة تعلق على الحائط وتطلق على كل ما هو معلق من أعلى إلى أسفل (٣).

ويستخدم المصطلح (Wall-Hanging) في بعض الأنماط النسجية المحتوية على تصميم يحوى صوراً لأشخاص أو مناظر تمثيلية أخرى من خلال خامة مصنعة يدوياً من التيل .

ويمكن القول بأن المعلقات تعتبر نمطا فني مركب يشمل الكيان المنسوج والعناصر الفنية المشكلة من خلاله أو عليه (كالأنماط التكوينية والأساليب التصميمية المتبعة في إخراج التصميم ، مع الطريقة المتبعة في التنفيذ كذلك الأسلوب التقني العام لها ، وأخيراً وليس بأخر أسلوب التوظيف أو الإستخدام) ، وتشمل كل هذه الجزيئات تفاصيل دقيقة تشكل الهيكل العام للنمط البسيط الذي يشكل مع باقيها النمط المركب.

وإجمالاً لو نظر للمعلق من زاوية الإستخدام لوجد إنه ترجمة لظاهرة سادت عند إستخدام المنسوج في غرض غير الملبس – وهو التعليق – الذي أرتبط في الأذهان بالمنسوج فكان إستخدام كلمة معلق بصفة خاصة لتحديد إستخدام جديد ، إذا غالباً ما اتبعت كلمة معلق بكلمة تحدد الإستخدام أو وصف العمل نفسه ، مثل لوحة معلقة ، أو معلق حائطي (٤)

---

(١) حسين محمد محمد حجاج : " المزج بين الطرق والأساليب الطباعية لابتكار معلقات بمسطحات كبيرة في القطعة الواحدة - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان – القاهرة - ١٩٨٥ م - ص ٥٠ - ٥١ .

(٢)) المرجع السابق : ص ٤٦ - ٤٧ .

(3) Jessie Culson:"Oxford Illustrated Dictionary"- First Edition - Oxford University - Press - London - 1965 - P- 376.

(٤) حسين محمد محمد حجاج : " المزج بين الطرق والأساليب الطباعية لابتكار معلقات بمسطحات كبيرة في القطعة الواحدة " - مرجع سابق - ص ٤٩ .

وهناك عدة أنواع للمعلقات النسيجية المطبوعة:

- معلقات خاصة بالسدل Draperies
- معلقات خاصة بالستائر Curtains
- معلقات خاصة باللوحات المعلقة Table Hanging
- معلقات خاصة بالمعلقات الجدارية Wall Hanging
- معلقات خاصة بستائر الظلام Shades

وفى هذا البحث نتناول المعلقات الجدارية .

والمعلق هي تلك الهيئة الفنية المرنة في مساحة تسمح بالانسدال لتعلق فوق الجدران لتحوى مضموناً مسجلاً بمعالجة تشكيلية فنية ، سواء ارتبطت بغرض وظيفي أو كانت غاية في ذاتها ، ولهذا تكون بعض الستائر والقلادات والرايات والبيارق بمنزلة معلقات حقيقية [١].

والمعلقات فن لا يستهان به فهي إبداع حقيقي ، كما إنه فن رفيع القيمة له وظيفته العملية التي تستتر في كيانه المعنوي شأنها شأن أعمال الموزاييك وأعمال الزجاج المعشق بالرصاص ، لكنها تفوقها في صعوبة التنفيذ ودقة التعبير ، فهي أكثر قرباً من أعمال التصوير إذا ما صممت ونفذت بمهارة وعناية وخبرة عالية ، فقيمتها المادية والأدبية تتبع مما تتضمنه من قيم تعبيرية ، فهي دائما الغاية الحقيقية المستهدفة مما يتم من أعمال ابتكارية وتنفيذية متعددة ومعقدة تستلزم تعاون مجموعة كبيرة من المتخصصين كل في تخصصه ، وقد يستغرق إنتاج عمل منها لا تعدو مساحته بضعة أمتار أكثر من عام ، فالمعلق في بدايته ونهايته لا يقف عند كونه عمل فني كغيره من كافة الأعمال الفنية التي تثلج صدر الفنان بأن أخرج من نفسه رؤية وشعور وفكر وإبداع يراه العامة يتفقون أو يختلفون عليه ، لكنه في النهاية يستحوذ على اهتمام وانتباه من يراه .

التطور التاريخي للمعلقات :

يعد المعلق النسجي نوع نفيس من النسيج ، له وظيفته الخاصة فهو يمنح المكان جمالا ممزوجا بوقار مستمد من موضوع المعلق سواء أكان يمثل موضوعاً أو مشهداً دينياً له هيبته وقدسيته ، أو يمثل موضوعاً حراً يمثل ما يختلج في نفس الفنان من مشاعر وما ينبعث من رؤيته الفنية الخلاقة .

والقصة مع المعلق هي قديمة قدم تاريخ الإنسان ذاته ، وللمصري القديم باع في هذا التاريخ ، فأصول هذا الفن النسجي الحائطي ظهرت على ضفاف وادي النيل منذ أقدم العصور ، فقد كانت حاجة الإنسان إلى المعلقات تعبر عن جوانب حياته وترتبط بمادة كسائه كضرورة قديمة قدم الفن [٢] .

---

(١) سليمان محمود حسن : " المعلقة في الفن التشكيلي بين البناء الفني والمضمون الاجتماعي التاريخي "- مجلة دراسات وبحوث - جامعة حلوان - المجلد العاشر - العدد الأول - مارس ١٩٨٧ م - ص ٣٤ .

(٢) حسين محمد محمد حجاج : "دفاعاً عن التلقائية في تصميم وإنتاج معلق المنسوج المطبوع في مواجهة التكنولوجيا الحديثة والمستحدثة"- مرجع سابق - ص ٧٠٥ .

وأولى الدلائل على استعانة المصري القديم بالمعلق في تزيين بيته ، ستائر الحصير التي كانت بمنزله المعلق والتي تنتمي للأسرتين الأولى والثانية (العهد العتيق) ، ويتأكد هذا من خلال إلقاء نظرة على تصميم الجدران الملونة في هذا العهد حيث يذكر " 'مري " (أن جدران الغرف كانت تزين بالحصير ويظهر ذلك جلياً في الوحدات الأساسية في التصميم ، فهو النموذج المشتق من زخارف الحصير) ، وتوضح النماذج زخارف معلقات الحصير الشعبية الناشئة من أساليب توثيق البوص.

وتوضح هذه الستائر بساطة ودقة وحبكة التصميم الهندسي وقد أخذت هذه المعلقات مكانة مميزة إبان الأسرة الفرعونية الثالثة ، فقد كشفت مقبرة " حسى رع " بسقارة عن معرفة المصريين آنذاك نوعاً من معلقات الحصير يعلق بواسطة خيات مثبتة بطرفها العلوي ، حيث يمر خلالها حبل في مسار لولبي ليضم عارضة أفقية من الخشب . وواضح أن تلك المعلقات كانت تستخدم لتزيين الحجرات من الداخل وأنها كانت نماذج منسوجة .

وقد تأكدت في هذه المعلقات الزخارف الهندسية المنفذة بالحصير ، وقد تنوعت أشكال الزخارف فيها إلا أنها احتفظت جميعها بالطابع الهندسي المميز لها وقد توالى استخدام تلك الستائر لتغطية الجدران في الأسرات التالية ، واستمرت محاكاة أعمال الحصير وأعمال النسيج بالألياف في النوافذ والأبواب (١) .

وقد شهد عصر الدولة الحديثة أقصى مراحل تطور صناعة الكتان والتطريز وأسلوب الإضافة في العصور الفرعونية ، وقد تم العثور على نماذج لمعلقات نفذت بطريقة النسجيات المرسومة مع إدخال تقنيات أخرى عليها مثل الإضافة والتطريز . وقد كان من أقدم المعلقات النسجية التي تم الكشف عنها يرجع إلى الفترة ١٥٠٠-١٤٠٠ ق. م وجد بمقبرة الملك " تحتمس الثالث " من الأسرة الثامنة عشرة وهو نسيج من الكتان زخارفه قوامها زهرة اللوتس بالألوان الأزرق والأخضر ولكنها لا تتضمن ما يشير إلى وظيفتها الاستعمالية سواء كانت معلقاً أو لها وظيفة أخرى .

وكان من اهتمام الإنسان المصري بالمعلقات النسجية الحائطية أن استمر بنسجها وعمل على تطويرها ، وجدير بالذكر أن جميع الأعمال التي ظهرت في مصر القديمة بعصورها المختلفة ، احتفظت بأشكالها الهندسية المختلفة مع تجريد بزخارفها الطبيعية النباتية منها أو الحيوانية مع إدخال الكتابات المصرية كعنصر زخرفي ، كما أن الفنان المصري استطاع أن ينوع خامات معلقاته مستغلاً خامات البيئة من حوله وطوعها لإنجاز أعمال فنية لاستخداماته اليومية .

---

(١) سحر عبد الفتاح طلب إبراهيم : " المعلقة الشعبية وإمكاناتها الجمالية والتربوية " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - سنة ١٩٩٦ م - ص ٢٠ - ٢١ .

أما في العصر القبطي فقد ظلت مهارة الأداء وبلاغته في ترجمة أعمال الفنانين وتصميماتهم إلى نسيج هي الباعث الأول لمكانة هذا الفن ، فكنوه بمراكز نسجه القديمة التي كان لها التفوق والإجادة ، فقد أطلق العرب قديماً عليه اسم القباطى نسبة إلى ما كان ينتجه المصريون من أنسجة التابسترى سواء قبل الإسلام أو بعده ، وذلك نسبة إلى مصر وأهلها القبط موطن ما كان يصل إلى أيديهم من نسيج مرسم متعدد الألوان سواء ما كان يعلق بالكعبة الشريفة أو يستخدم بأغراض أخرى (١)

وهكذا أبرز النسيج المصري بالعصر القبطي على وجه الخصوص مهارة التعبير وصدقه طوال قرون عديدة . ومما يؤيد وجود هيئة المعلق أن العرب في الجاهلية إذا كتبت شيئاً في الرقاع المستطيلة من الحرير أو الجلد أو نحوهما وخاقت عليه قرض فأر أو تآكل عتة طوته على عود أو خشبة أو علقته في جدار البيت أو الخيمة بعيداً عن الأرض ولحرصهم على المعلقات فعلوا بها ذلك فأخذت هذا الاسم (٢) .

وعند العرب قبل الإسلام وجدت " المعلقات السبع " وهى قصائد عرفت بين الناس " بالسبع " أو " السبع الطوال " ، كما أطلق عليها " المذهبات " و"السموط" ويقول الرواة أن العرب اختاروها من بين سائر الشعر الجاهلي فكتبوها بماء الذهب على القباطى ، ثم علقوها على أستار الكعبة إعجاباً بها ، وقد بقى بعضها إلى يوم الفتح وذهب ببعضها حريقا أصاب الكعبة قبل الإسلام ، وتدل هذه المعلقات على وجود أعمال تشكيلية معلقة قائمة على عنصر الزخرفة الكتابية بجانب كونها مادة أدبية ، ومما يروى أن الكعبة أهديت في كل العصور هدايا نفيسة منها ستر وتعاليق ، وكانت العادة تجرى أن يعلق عليها سنوياً ستارة جديدة في الجاهلية والإسلام أيضاً وكان النبي صلى الله عليه وسلم أول من كساها في الإسلام ، ثم أخذت مصر على عاتقها صناعة الكسوة منذ الفتح العربي (٣)

أما في العصور الوسطي فقد نسجت المعلقات النسجية على هيئة مجموعة من الأعمال الحائطية التي تعالج مشاهد قصة معينة تسرد كل منها حدث من أحداثها في وحدة وتكامل ، حيث كانت تصمم جميع مشاهدها بمعرفة فنان واحد ضماناً لوحدة الأسلوب ولتعطى في مجموعها مضموناً مترابطاً عن معنى بغرض تزيين مكان فسيح أو بهو أو قصر له أهميته ، فقد كانت تستخدم في المناسبات الهامة لتزيين ممرات القصور وأماكن الاحتفالات وخصوصاً منذ بداية القرن السادس عشر الميلادي حيث أقبل بعض ملوك أوروبا وغيرهم من النبلاء .

---

(١) سيد محمود خليفة : " المعلقات النسجية الحائطية بمصر المعاصرة وابتكار أسلوب جديد لتنفيذها " - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ١٩٨٢ م - ص ٥ .

(٢) حسين محمد محمد خجاج : " المزج بين الطرق والأساليب الطباعية لابتكار معلقات بمسطحات كبيرة في القطعة الواحدة "- مرجع سابق - ص ٤٥ .

(٣) ابن عبد ربه : " العقد الفريد " - المطبعة الأزهرية - القاهرة - سنة ١٩٤٠ م - ص ١٦٩ .

وهو ما يرجع إليهم الفضل في ازدهار فن المعلقات النسجية قديماً وبلوغه ما بلغه من روعة فنية أخاذة وخصوصاً دوقات " بورجونى " الذين قدموا أفضل الرعاية والتشجيع لما كان من ميلهم إلى العظمة وحب الترف وما تملكوه من سلطة وغنى بجانب رغبتهم الدائمة إلى استعراض موطن ثقافي يعبر من خلال حرفة النسيج ومادته عن اتجاهات وفنون بلادهم ، وقد ساعدهم في ذلك ما كان ببلادهم من نجاح اقتصادي وتوازن اجتماعي وازدهار للصناعات وخصوصا صناعة الخيوط الصوفية ·

ويمكننا أن نتبين أهمية ذلك الفن وقيمته مما كان من مساهمة مشاهير الفنانين وأفذاذهم بوضع تصميمات تنفذ كأعمال نسجية حائطية ، فقد قام الفنان " رافائيل " (Raffaello) بوضع تصميمات تناولت موضوع " تلاميذ المسيح " (Atti Degli Aposoli) بناء على طلب البابا ليون العاشر في سنة ١٥١٥ م لتنفذ في مصانع بروكسل على أن يتولى الإشراف على نسجها "بيتر فاتاليس" (Pieter Van Aels) الذي كان خادماً في البلاط ثم لمع كنساج فنان وصار علماً من أعلام الفن حتى خارج حدود بلاده .

وقد أصبح اليوم شائعاً كلمة " جوبلان " (Goblan) كاسم يطلق على هذا النوع من المعلقات ، وذلك لما وصلت إليه منسوجات مصانع " جوبلان " بباريس من نجاح وتفوق ، وتلك المصانع كان سبباً في إنشائها كل من ملك فرنسا " لويس الرابع عشر " و وزيره " كولبير " ، قام سنة ١٦٦٢ م بتجميع جميع المصانع التي كانت قائمة بباريس في ذلك الوقت وتعمل بهذه الصناعة ليضمها مصنع واحد عرف باسم مصنع " جوبلان " ، وقد كان من أسباب تفوق هذا المصنع وشهرته ما قدمه له الفنان " جارلو ليبران " (Garlo-Lebiran) من تصميمات أشرف بنفسه على تنفيذها فبذلك منح المصنع الجديد سمعة وطيدة ومكانة رفيعة ، فقد أصبح اسم ذلك المصنع يعرف به هذا النسيج في مختلف أنحاء الأرض [(١)] .

وحديثاً توجهت عناية الشعوب إلى أهمية المعلقات الحائطية ، وعملت كثير من الدول المتحضرة على إحياء فنها وتطويرها ، فإن تصميمات المعلق الحائطي كانت دائماً مرآة عصرها ، حيث تعبر عن العصر وحضارته واتجاهاته الفنية ، وتسرد أحياناً وقائع من أحداثه ، وتحتوى بعض المعلقات على قيم تشكيلية وتعبيرية وإيقاعية ، ويمتاز البعض الآخر ببناء تصميمي خاص يجعل منها عملاً فنياً فريداً ينطوي على حلول جمالية متطورة كشكل مبتكر للعمل الفني .

وقد نالت المعلقات المنفذة بأسلوب التابسترى تقدير الإنسان قديماً وحديثاً، ذلك الأسلوب التطبيقي الذي نسجت به أرقى معلقات الحائط ذات القيم الرفيعة على مدار التاريخ وعلى مختلف بقاع الأرض فلم يعرف الإنسان أسلوباً نسجياً

---

(١) سيد محمود خليفة : مرجع سابق - ص ٣ : ٥ .

آخر يحقق ذات القيم الفنية الرفيعة التي لابد أن تتضمنها منسوجات الحائط من قيم تعبيرية ومعان شكلية قد تعتمد على تدرج الألوان وتعددها لتبرر في النهاية مضموناً جمالياً يدركه الوجدان ويقنع العقل فلازال أسلوب التابسترى هو السائد حتى اليوم بل لقد أصبح أسماً يرتبط بمعلقات النسيج الحائطي لدى المتخصصين على اختلاف لغاتهم منذ القرن الثامن عشر .

وكثيراً ما كانت الموضوعات الدينية مصدراً لإلهام مصمميها وخصوصاً قبل القرن الخامس عشر الميلادي ، فقد كانت تنتج على هيئة أقمشة لتعالج موضوعات دينية بهدف تزيين حجرات العبادة أو مذابح وهياكل الكنائس الصغيرة .

أما الموضوعات الدنيوية فقد أصبحت أيضاً مادة هامة في تصميم أقمشة المعلقات منذ نهاية عصر النهضة الإيطالية ، كما أن العناصر النباتية كالزهور والأوراق والمناظر الطبيعية التي تتضمن أشخاص أو تعبيرات عن الحياة كانت بين مادتها .

أما عن استخدام الرسوم الزخرفية البحتة في تصميم بعض الأعمال فلم يكن سنداً إذ أن الاتجاه كان نحو الاهتمام بالموضوع والعناية بالتكوينات بجانب العناية بدقة النسيج ، فقد كان الهدف دائماً تحقيق نموذجاً مثالياً سواء ببلاد الأراضي المنخفضة أو بكل من إيطاليا أو فرنسا في عصور ازدهار الفن . فقد كانت دائماً تسير في خط موازى ومرتبط مع النماذج والأساليب التصويرية السائدة في ذلك الوقت ، فهي لا تختلف من حيث أغراضها الفنية عن أعمال التصوير الحائطي إلا أنها أكثر صعوبة ودقة لما تتطلب من مهارة وجهد وما تستنفذه من زمن تنفيذها وما تفرضه طبيعة استخدامها من ضرورة الإفصاح عن موضوعاتها في بلاغة وتعبير يفرض الاحترام والوقار أو يبعث البهجة ويثير الخيال ، فقيمتها المادية والأدبية تتبع مما تتضمنه من قيم تعبيرية ، فهي دائماً الغاية الحقيقية المستهدفة مما يتم من أعمال إبتكارية وتنفيذية متعددة ، ومعقدة تستلزم تعاون مجموعة كبيرة من المتخصصين كل في تخصصه .

حالات المعلق :

المقصود بحالات المعلق هو شكل المساحة عند استخدامه وأسلوب التعليق الذي يتفق بالضرورة مع غرض الاستخدام .

أ- شكل المساحة :

كان المعلق في بدايته الأولى غالباً ما يظهر في الشكل المستطيل خاصة ما كان منه تسجيلياً أو تمثيلياً ، وبالطبع أقتضى تطوره ليتلاءم شتى الاحتياجات عبر العصور إن ظهر الشكل الشريطي والمربع بجانب أشكال أخرى للمساحات

لم يكن لها حظ في الشيوع ، وإن كان استغلال المعلق في الفنون الحديثة لم يعتمد على شكل محدد بل ترك تحديده للهدف الجمالي المنشود منه .

ب- أسلوب التعليق :

التعليق بالانسدال :

يتدرج تحت هذا الأسلوب كل وسيلة تعتمد على الصفات الإنسدالية للمنسوج فقط ، ويشيع استخدام هذا الأسلوب في كل المراحل التاريخية لتطور المعلق ، وقد ظهرت سمات مختلفة تميز هذا الاتجاه وإن كانت في النهاية تعتمد على نفس الفكرة .

- التعليق الثابت : ويعتمد على تثبيت دعامة صلبة في أعلى المعلق لإمكان تناوله منها ، ثم يترك للخامة مهمة الإنسدال لإبراز الشكل الجمالي للخامة وخواصها الطبيعية ، وقد ظهرت الشراشيب والفرانشات والجالونات في نهاية المعلق لتساعد بعض الخامات الخفيفة في تحقيق الإنسدال ، كما أن بعض النماذج قد يوضع في نهايتها دعامة أخرى لتحقيق نفس الغرض .
- التعليق المتحرك : والمقصود بذلك هو إمكانية حركة المعلق في الاتجاه الذي يحدده الاستخدام الوظيفي سواء كان جانبي أو رأسي ، عند الرغبة في الحركة الجانبية تستخدم الحلقات أو ما يماثلها للمساعدة على الإنزلاق أو يزود المعلق ذاته بإحدى الوسائل التي تمكن من حركته الرأسية لأعلى أو أسفل .

التعليق باستخدام الإطار :

وفي هذه الظروف يتم شد المنسوج على إطار مناسب ، ويشيع استخدام هذه الطريقة بصفة خاصة عند إعداد اللوحات الخلفية للمسارح وذلك باستخدام عدد من الإطارات على مسافات مختلفة تحوى مشاهد متعددة وترتب بحيث توحي بالعمق المنظوري للديكور المطلوب ، كما يلجأ العديد من الفنانين إلى عرض أعمالهم من خلال الإطار ، وتستخدم هذه الطريقة في استخدام بعض النسجيات الخشنة أو الصلبة أو بعض المساحات التي لا تسمح بالإنسدال مثل الشكل الشريطي تحتم المعالجة الفنية استخدام ضلع المستطيل الأطول كقمة للعمل ، أو في بعض المساحات المربعة من الأقمشة الخفيفة جداً ، وبصفة عامة فإن الإطار يخضع للعمل الفني ويشكل جزءا كبيراً منه .

معلقات الأسقف :

يعتبر هذا الأسلوب في تناول المعلقات من الإبتكارات الوظيفية ذات السمة الجمالية التي تطرح حلولاً فنية للأسقف المرتفعة وتعتمد على تدلى مجموعة من الأشرطة أو أي أشكال نسجية أخرى بمعالجتها فنياً وتقنياً بالأسلوب الذي يخدم البنية والمكان .

المعلقات الخلفية :

وهذه النوعية من توظيف المعلقات يطلق عليها عادة " ستر الخلفية " مثل ستر المسرح أو الستر المستخدمة كخلفية في الأماكن العامة أو الخاصة .

المعلق الساتر :

وتلك النوعية من الاستخدام الوظيفي للمعلق يقصد بها حجز مكان عن آخر بصفة شبه دائمة ، وقد يطلق عليها اسم الحواجز .

على أن تلك الأنماط السابق استعراضها على سبيل المثال لا الحصر فليست هناك أساليب خاصة يمكن أن يخضع لها مبتكر العمل ، فشكل التشكيل الفني يأتي أولا وقد يوازيه أو يأتي بعده أسلوب التعليق عند ابتكار عمل فني جديد، فقد يعمل الفنان وهو يتخيل أسلوب تقليدي وأثناء إتمام العمل قد يخضع عمله للتعديل والتطوير إذا برز له أسلوب ما في التعليق الذي يشكل الإطار الذي يحتوى عمله يصبح جزءاً منه [1]

تكنولوجيا الطباعة الرقمية :

مقدمه

كان الفن وسيظل متحدثاً لبقاً عن مدى تحضر وتمدن مبدعيه ، فالفن هو صاحب أبرز دور في نهضة حضارات السابقين ، وهو أجدر شاهد على رقى الحضارات المختلفة ، وطباعة المنسوجات هو فن ليس بحديث فقد بدأ في العصور القديمة ، وهو واحد من تلك الفنون التي برع فيها القدماء وحاول جهدهم أن يطوروا أو أن يبتكروا فيه ، فقد فطن القدماء إلى أهميته فلم يرضوا بأقمشة ملونة فقط ، بل أرادوا أن يزينوها بطرق مختلفة وبوسائل بدائية بسيطة بداية من إحداث بقع غير منتظمة فوق القماش باستعمال المواد الصبغية وهي الطريقة المعروفة حتى الآن تحت اسم " الباتيك " ومازالت مستعملة حتى الآن بين شعوب كثيرة ، ثم تطور فن الطباعة بعد ذلك وظهرت طريقة الطباعة بـ " القوالب الخشبية " و " الاستنسل " ، ثم ظهرت الطباعة بالشبلونات الحريرية والتي تُعَدُّ التطور الطبيعي للطباعة بالاستنسل ، وقد ابتكر اليابانيون تلك الطريقة واستخدموها في زخرفة منسوجاتهم [2] .

ولما كانت الطباعة في العهود القديمة تعتمد على المجهود اليدوي الذي كان يتطلب الكثير من الوقت والجهد والخبرة ، فمع بداية الثورة الصناعية أخذت الماكينات تنتشر في مجال صناعة الطباعة وبعد فترة قليلة أصبحت العملية

---

(١) حسين محمد محمد حجاج : " المزج بين الطرق والأساليب الطباعية لابتكار معلقات بمسطحات كبيرة في القطعة الواحدة "- مرجع سابق - ص ٦٠ .

(٢) مصطفى محمد حسين : " دراسات في تطور فنون النسيج والطباعة " - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة - ١٩٦٩ م - ص ١٥٣ .

الطباعية قائمة على الماكينة في كل مراحلها ، وكل هذه العمليات كانت تسمى بالطباعة التقليدية (١).

ونظراً لما يتميز به عصرنا الحديث من تقدم تكنولوجي هائل وتطور سريع ونحن على مشارف القرن الحادي والعشرين ، كان لابد من تطوير طرق الطباعة التقليدية لتواكب ما استحدثه العالم من تقدم تكنولوجي ، فظهرت الحاجة إلى تطبيق أساليب الطباعة الرقمية على المنسوجات مباشرة (٢) .

ولأن الصناعة والتقدم هما طرفان متلازمان ، فكان التطور السريع هو سمة طباعة المنسوجات كأحد المجالات التي تقوم على الفن و العلم معا ، فبدأ التطور يعالج عيوب الطباعة بماكينات الطباعة ولكنه أصبح غير كاف في وقت امتاز بالسرعة التي تفوق التطور وبعد أن لعبت المعلومات الرقمية دوراً حيوياً ومهما في حياتنا اليومية بشكل عام ، وفي صناعة الطباعة بشكل خاص ، حيث تتسابق الشركات الرائدة في إنتاج الأنظمة والأجهزة القادرة على التعامل مع هذه المعلومات والملفات بكل كفاءة وسرعة .

فأصبحت تكنولوجيا الطباعة الرقمية كوسيلة تطبيقية وتنفيذية لعملية الطباعة تسهم في الوصول إلى أقصى درجات الثراء اللازم للقيمة الفنية المتكاملة للعمل الفني ، ونستطيع إطلاق مسمى الطباعة الرقمية على أي نوع من الطباعة إذا ما توافرت إمكانية نقل المعلومات الرقمية مباشرة من قاعدة البيانات إلى خامة الطباعية داخل الماكينة ذاتها أو النظام نفسه (٣) .

تكنولوجيا الطباعة الرقمية و المنسوجات :

أول مفكر في هذة التقنية هو العالم الفرنسي " لييه نوليه " عام ١٧٤٩ م، وأول براءة اختراع كانت باسم " لورد كليفن " ١٨٧٧ م ، بينما كان أول إنتاج لهذة الماكينة كان عن طريق " سمينيز ايما " عام ١٩٥١ م (٤).

وفي النصف الثاني من القرن العشرين أصبحت الطباعة الرقمية هي إحدى الطرق الطباعية المتاحة في السوق . وكما كانت الثورة الصناعية تحولاً تاريخياً في عالم الأمس أصبحت الطباعة الرقمية تحولاً تاريخياً في عالم الطباعة اليوم ، فتغير مفهوم طباعة المنسوجات التقليدي تماماً . فبعد أن كانت العمليات الطباعية تتم أولاً يليها التوزيع أنقلب الحال الآن ليجيء التوزيع في البداية يليه

---

(١) أحمد وحيد مصطفى : " الحاسبات ما هي وكيف تعمل " - شركة النعام - القاهرة - ٢٠٠٢ م - ص ١٥ .

(٢) إيمان محمد أنيس : مرجع سابق - ص ٥٢٠ .

(٣) جورج نوبار سيمونيان :مرجع سابق- ص ٤ .

(4) Sherif Hassan Abd El Salam : " Improving The Performance of Ink Jet on Cotton Fabric " – M.S.C - Thesis – Faculty of Applied Arts – Helwan University – 2002 – P. 27 .

بعد ذلك الطباعة [١] حيث تم التوصل إلى شكل ميكانيكي حديث ومتطور لوحدة طباعة تعمل جميع أجزائها وتتحكم في تشغيلها مجموعة برامج الكمبيوتر (Soft ware) باستخدام الفصائل المناسبة من الطبغات لطباعة جميع أنواع خامات النسيج وتعمل هذه المنظومة بشكل متجانس وبمنتهى الدقة والكفاءة [٢] .

وأيضاً فمن أهم التطورات التي ظهرت في السنوات القليلة الماضية الإنسيابية الرقمية لمراحل تجهيزات ما قبل الطباعة ، حيث حلت الأنظمة الرقمية المعتمدة على استخدام الحاسب الآلي بدلاً من الاعتماد على المهارة الحرفية للعاملين فكانت النتيجة تخفيض حجم الجهد والتكلفة والأخطاء ، مع زيادة الإنتاج والسرعة والكفاءة [٣] .

وقد أحدثت الطباعة الرقمية بمفهومها وإمكاناتها الجديدة ثورة حقيقية في طباعة المنسوجات ، حيث أصبح من الممكن اليوم إنجاز العمليات الطباعية قليلة العدد من النسج بكل سهولة واقتصادية ، كما أصبح من الممكن الطباعة عند الحاجة فقط وباستخدام المعلومات المتغيرة من طبعة إلى طبعة .

و قد كانت طباعة المنسوجات قاصرة على الطرق التقليدية سواء التي تتطلب عمل شبكة مسامية لكل لون أو التي تتطلب حفر أسطوانة نحاسية خاصة لكل لون ، والتي تتطلب وقتاً أطول لعمليات التجهيزات الفنية في فصل الألوان ، وتجهيزات الشبكات أو الأسطوانات ، بالإضافة إلى عدم الدقة ، والتكلفة العالية ، و من هنا تأتي أهمية تكنولوجيا الطباعة الرقمية باستخدام النفث الحبرى حيث أنها تسمح بالاتصال المباشر بين الحبر والقماش ، ولقد لقيت طباعة النفث الحبرى اهتماماً كبيراً لدى العديد من مراكز البحوث والشركات العالمية وخاصة الشركات اليابانية [٤] .

وقد كان لظهور الحلول المتكاملة [التصميم بمساعدة الحاسب الآلي [٥] Computer Aided Design (CAD) والتصنيع بمساعدة الحاسب الآلي [٦]

---

(١) دعاء احمد حامد خليل : " التصميم الطباعي لأربطة العنق بالنظام الرقمي المتكامل " – رسالة ماجستير غير منشورة – جامعة حلوان – كلية الفنون التطبيقية – ٢٠٠٤ م - ص ٦٠١ .

(2) Daw Son and Ellis: "Will In kjets ever Replace Screen for Txtile Pinting" J.S.D.S – Vol. 110 – Nov. 1994 - P- 90

(٣) جورج نوبار سيمونيان : الطباعة الرقمية (طباعة القرن الواحد والعشرين) – الناشر شـركة IPCL – إنجلترا – طبع بدار نوبار للطباعة – الطبعة الأولى – أبريل ٢٠٠٠ م – ص ٢٩ .

(٤) دينا أحمد نفادي : " فلسفة التجريدية التعبيرية في تصوير الفن الحديث و التقنية الابتكارية في تصميم طباعة المعلقات النسجية " - مرجع سابق – ص ٣٥٢- ٣٥٣ .

(5) Steven Elliott: "Computer Aided Design and Simulation Techniques" - New Riders Pub. - U.S.A - 1997 - P. 65.

(6) John Bell and Steven Elliot: "Computer Aided Design Tools " – New Riders Pub.- U.S.A. – 1994 - P. 45.

Computer Aided Manufacturing (CAM)] في عمليات الطباعة التي تعتمد بصورة كبيرة على أنظمة الكمبيوتر أكبر الأثر في حدوث بعض الاختلافات بينها وبين الطرق التقليدية من حيث جودة المنتج والتكلفة .

وبعد استخدام أنظمة الكاد CAD لطباعة المنسوجات بالطرق التقليدية ، وجد القائمون على صناعة طباعة المنسوجات أنه مازال هناك فاقد في الوقت والتكلفة ، وفي ذلك الوقت بلغت طباعة النفث الحبرى تقدماً كبيراً في إمكانية الطباعة على الخامات والسطوح المختلفة وبأحجام متنوعة ، مما دعا إلى استخدام أنظمة الكاد CAD بمعاونة طابعات النفث الحبرى لإنتاج نسخ ورقية بعرض أكبر بواسطة أحبار النفث التقليدية ، ثم تطور الأمر لإنتاج طابعات مباشرة على سطح النسيج نفسه مع استخدام صبغات طباعة المنسوجات (١).

ما هية الطباعة الرقمية :

تحتل طباعة المنسوجات مساحة كبيرة في السوق و بنسب عالية و هي ٣٢ بليون ياردة مربعة (٢٤,٥ ألف كيلو متر مربع) من المواد التي يتم طبعها في جميع أنحاء العالم (٢)، و لعل في هذا الرقم إشارة إلي مدى الاهتمام بتطوير مجال طباعة المنسوجات ، و من هنا جاء الاهتمام بإيضاح امكانات و ماهية الطباعة الرقمية كأحد روافد التطور التكنولوجي المتدفق نحو مجال طباعة المنسوجات .

فقد أصبحت الطباعة اليوم هي جعل المعلومات الرقمية مرئية ولذلك فيتم تعريف الطباعة الرقمية بأنها عملية نقل المعلومات من ذاكرة رقمية إلى خامات الطباعة ويتم النقل عن طريق ملفات رقمية .(٣)

وهذا التعريف يلخص ما يحدث من اتجاه قوى نحو الرقمية والبعد كل البعد عن التماثلية ومشكلاتها ، وحتى تتمكن الطباعة من المنافسة والصمود أمام كل التقنيات الحديثة للاتصالات .(٤)

يمكن تعريف " الطباعة " بأنها الطريقة التي يمكن بها الحصول على نماذج أو رسومات ملونة بطرق مختلفة على شتى أنواع النسيج المعروفة من قطن ، وصوف ، وحرير طبيعي ، وكتان ... إلخ أو مخاليط من هذه الألياف ، وتعتبر الطباعة نوع من أنواع الصباغة إلا أن الاختلاف الجوهري عنها هو في أن القماش لا يتخذ لونا واحداً بغمره في محلول الصبغة ، وإنما تتم عملية الطباعة

---

(١) منى مصطفى أبو طبل وأمين محمد شعبان : " النظم الطباعية (عمليات ما قبل الطبع والطرق الطباعية التصادمية)" - دار النشر غير معروفة - سنة ١٩٩٩ م - ص ٣٢٧ .

(2) Sherif Hassan Abd El Salam : Op. Cit.- P. 27 .

(3) Magdy Abd El Kader Arved Hubler - state of Art University in digital printing - the mmitz technical - Frankfart - 1999 - P. 1.

(٤) جورج نوبار سيمونيان : مرجع سابق - ص ٤ .

بنقل عجائن الطباعة على سطح القماش في مواضع مختلفة يمكن تثبيتها فيما بعد بتعريضها للبخار أو بطرق أخرى .(١)

من أحدث التعريفات الخاصة بالطباعة في عصرها الرقمي الحديث نذكر تعريف "أوبرمان" (Oppermann) من شركة "هايدلبرج" (Heidelberg) إن الطباعة اليوم هي جعل المعلومات الرقمية مرئية ، وكانت هذه الشركة هي صاحبة المبادرة في الثورة الطباعية الحديثة في عام ١٩٩١ م ، ثم تلتها العديد من الشركات الأخرى مثل Indigo, Agfa, Xeikon .(٢)

ويرى السيد " ويز " (Wass) ١٩٩٧ من شركة Scitex أنه يمكن إطلاق مسمى الطباعة الرقمية على أى نوع من الطباعة إذا ما توفرت إمكانية نقل المعلومات الرقمية مباشرة من قاعدة بيانات إلى خامة طباعة داخل الماكينة ذاتها أو النظام نفسه .(٣)

والطباعة الرقمية حسب تعريف " شليفر " (Schlpher) ١٩٩٧ من مؤسسة EMP/UGRA هي : " نقل المعلومات من ذاكرة رقمية إلى خامة طباعة قد تكون مباشرة كما في حالة الطباعة بالنفث الحبرى ، أو باستخدام حامل للصورة ، ويعرف كل من "فنتون" (Fenton) و "رومانو" (Romano) ١٩٩٧ من مؤسسة (GATF) الطباعة الرقمية بأنها : " أي نوع من الطباعة يتم عن طريق ملفات رقمية ، وإنها أي طباعة من ملفات رقمية تستخدم عملية تحويل المعلومات الرقمية إلى سلسلة من النقاط الشبكية في إنتاج وسائط حاملة للصورة أو للاستنساخ المباشر على الخامة الطباعية نفسها ".(٤)

طرق الطباعة الرقمية :

يمكن تصنيف طرق الطباعة الرقمية المتاحة حالياً إلى نوعين هما :

١ – الطباعة الرقمية الغير مباشرة "Indirect Digital Printing"

وهى إعداد حامل للتصميم وتنقسم إلى نوعين هما :

أ – نظام الحاسب الآلي إلى الفيلم مباشرة :

حيث يتم تكوين التصميم على الأفلام فالمعلومات الرقمية الموجهة من الحاسب الآلي لا توجه مباشرة إلى الخامة الطباعية بل توجه إلى الفيلم ، وتعتمد على جهاز إخراج الأفلام Film Plotter (Image setter) .

---

(١) إنصاف نصر - كوثر الزغبي : " دراسات في النسيج " - جـ ١ - القاهرة - ١٩٧٢ م - ص ٧٢ .
(٢) هديل فرحات محمد عبد الصبور : مرجع سابق - ص ٣٨٧ .
(٣) جورج نوبار سيمونيان : مرجع سابق - ص ٩ - ١٠ .
(٤) نجلاء إبراهيم الوكيل : " أثر القيم الجمالية في الفن القبطي على الفن المصري المعاصر و الاستفادة منها في تصميم طباعة المعلقات " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠٢ م - ص ٥٣٩ – ٥٤٠ .

ب ـ نظام من الحاسب الآلي إلى الشابلونات مباشرة :

حيث يتم تكوين التصميم على الشاشة ، فالمعلومات الرقمية الموجهة من الحاسب الآلي لا توجه مباشرة إلى الخامة الطباعية بل توجه إلى الشابلون ، والتي تستند إلى ثلاث طرق :

- الشابلون " المحفورة بالليزر " Laser Engraver .
- الشابلون المغطاة بـ " الشمع الحراري " Wax Jet .
- الشابلون المنفذ بـ " النفث الحبرى " Ink Jet .

٢ ـ الطباعة الرقمية المباشرة Direct Digital Printing :

وتعرف باسم الطباعة من الحاسب الآلي إلى الخامة المطبوعة (القماش) "Computer to print" وتعتبر هذه الطريقة طفرة تكنولوجية في صناعة الطباعة وفى هذه الحالة ترجع إلى اعتبارات خاصة مثل زمن دورة الطباعة (السرعة) الجودة الطباعية .(١)

فهذا النوع مكن مصمم طباعة المنسوجات من الاستفادة من إمكانيات الطباعة الرقمية على الخامات النسيجية المختلفة فاستطاع طباعة التصميم مباشرة باستخدام ماكينة الطباعة الرقمية أو الطباعة بالنفث الحبرى (٢) .

ميكانيكية استخدام ماكينة Ink Jet :

طباعة Ink Jet هي تكنولوجيا يتم فيها قذف قطرات صغيرة من السائل حيث تصطدم بالخام عند موقع محدد و دقيق ، و هي عبارة عن حقن من خلال صمامات قطرات صغيرة الحجم من الصبغة على القماش في نقطة زمنية معينة .

و هناك نظامان تكنولوجيا Ink Jet :

١- DOD (التقطير عند الطلب) Drop on Demand

٢- CIJ (الطريقة المستمرة) Continuous Ink Jet

١ - نظام DOD (Drop on Demand) :

إن ماكينة Ink Jet نظام DOD تخرج قطرة الحبر للطباعة عند الاحتياج لها فقط ، و تعتمد أغلب ماكينات DOD المستخدمة حاليا على النبض الحراري لإخراج هذة القطرة و لها أربعة نماذج هي :

١. ماكينة Bubble Jet (ماكينة Ink Jet الحرارية)
٢. ماكينة Piezoelectric
٣. ماكينة Valve Ink Jet (DOD ذات الصمامات)
٤. ماكينة Electrostatic Jet (الكهرباء الاستاتيكية)

---

(١) دعاء أحمد حامد خليل : مرجع سابق - ص ٦١٠ - ٦١١ .
(٤) جورج نوبار سيمونيان - مرجع سابق - ص ٤٤ .

٢ - نظام CIJ(Continuous Ink Jet) :

تنتج هذة الماكينات سيل من القطرات ، و بذلك تحتاج لنظام معين ينتقى به القطرات المطلوبة لتكوين الصورة المراد طبعها على الخام ، و يتم ذلك عن طريق تركيز الحبر عند ضغط من خلال فوهات صغيرة من (١٠- ١٠٠ ميكرون) قطر الدائرة ، و لها نموذجين و هما :

١. Binary Method
٢. Maltidellection Method

المراحل التي تمر بها عملية الطباعة :

ويسبق عملية الطباعة الرقمية عدة مراحل وعمليات تجهيزية مثلها مثل طرق الطباعة التقليدية مع اختلاف طبيعة هذه المراحل وكيفية تنفيذها ، وفيما يلي نقدم ملخصاً لأهم تلك العمليات والمراحل التجهيزية.

- يتم غمر القماش في المواد الكيميائية المستخدمة في المعالجات الأولية ثم عملية الطباعة .
- يلي ذلك عملية تجفيف مرة أخرى للخامة بعد الطباعة .
- عملية التبخير عند درجة حرارة ٩٠° لمدة ٨ دقائق تقريباً .
- عملية الغسيل عند درجة حرارة ٨٠° لمدة ٣٠ ثانية ثم تجفيف مرة أخرى .[1]

قبل عملية الطباعة بأسلوب الطباعة الرقمية يتم إجراء عملية معالجة أولية على الخامات النسجية وتندرج هذه المعالجات تحت قسمين رئيسيين :

أولا : المعالجة الكيميائية (Chemical Pretreatment).
ثانياً : المعالجة الميكانيكية (Mechanical Pretreatments).

أولاً : المعالجة الكيميائية (Chemical Pretreatment).

وتتم معالجة سطح الخامة ببعض المواد الكيميائية لتجهيزها لعملية الطباعة ويتم ذلك من خلال تغطية سطحها بطبقة رقيقة (فيلم) ذات مواصفات خاصة حيث تعمل على

- التحكم في السطح الطباعي فيصبح مستعدا لتقبل إمتصاص الأحبار أثناء عملية الطباعة .
- التحكم في درجة تغلغل الأحبار داخل الخامة .
- تمنع حدوث ظلال أو بقع لونية حيث أنها تعمل على استدارة سطح الشعيرات وغلق المسافات البينية فلا يحدث للحبر عند وضعه على الخامة أي إنتشار ويسمى ذلك بشكل النجمة (Starshape) .

---

(1) Hohn Provost: "Dynamic Response in Textile Chemist and Colorist" - June 1995 - Vol. 27 - No. 6 - P.15.

- إعطاء حدود حادة للتصميم (Sharp out lines) .
- تزيد من قوة الخامة مع زهاء الدرجات اللونية .

وهذه المعالجات يجب أن يتوافر بها بعض الخواص :

- سهولة التحضير .
- التكلفة الاقتصادية غير المرتفعة وذلك لأهمية كل من الإنتاج الكمي والإنتاج المتقطع.
- أن تكون مرنة على السطح الطباعي حتى لا تتشقق أثناء عملية الطباعة .
- سهولة الإزالة من على سطح الخامة دون ترك أي أثار على الخامة ودون التأثير على الدرجات اللونية عند التعريض للبخار أو الغسيل .

ثانياً : المعالجة الميكانيكية (Mechanical Pretreatments).

تكسب هذه المعالجات الخامة سطحاً لامعاً وتجعلها أكثر نعومة وتحملاً للحرارة والضغط والاحتكاك الإلكتروستاتيكي وذلك أثناء الطباعة . كما يتم التحكم في الأحبار المستخدمة ودرجة لزوجتها حيث يكون لها درجة لزوجة معينة وهى ٧٠ سنتبور وتكون في حدود ١٦-١٨ جم/لتر ، كذلك يتم التحكم في الماكينة المستخدمة من حيث الثبات والسرعة في الأداء ، وسهولة التشغيل .(١)

وبعد غمر القماش في المواد المستخدمة في المعالجات الأولية يتم تجفيفه تحت ظروف خاصة ، ثم تبدأ مرحلة الطباعة الرقمية بإعداد التصميم على جهاز الحاسب الآلي ، حيث يظهر التصميم على الشاشة من خلال برامج معينة للكمبيوتر والتي تقوم بتحليل البيانات الرقمية إلى هيئة تصميمية على القماش مباشرة ، ويتم وضع أسطوانة القماش المراد طباعته ، حيث أن الطابعات مزودة بأسطوانتين إحداهما للف القماش قبل طباعته والأخرى للف القماش بعد طباعته ، ثم يضبط سير القماش أتوماتيكياً وهى ذات ضبط وتحكم عالي .(٢)

وتلي عملية التجفيف باستخدام مراوح في الماكينة أسفل أسطوانة لف القماش ، ثم عملية التبخير عند درجة حرارة ٩٠°م لمدة ٨ دقائق تقريباً ثم عملية الغسيل عند درجة حرارة ٨٠°م لمدة ٣٠ ثانية ثم التجفيف مرة أخرى (٣) .

وقد استخدم في هذا البحث أسلوب الطباعة الرقمية بماكينة الطباعة (Encad Digital Textile System 1500 TX printer) حيث تستخدم الماكينة في عملية الطباعة مجموعة من الأحبار النشطة "Reactive Inks" ، ومازالت هذه الطابعة تواصل قيادتها لثورة آلات طباعة الحبر الواسعة لما تملكه

---

(1) H.M. Kulube - G.J. Hawkyard: "Fabric Pretreatment and Inks for Textile Ink Jet Printing" – ITB Dyeing - Printing and Finishing - 1996 - P. 4: 15.

(٢) مايسة فكرى أحمد السيد : " القيم التشكيلية للشكل الهندسي في الفن الإسلامي والاستفادة منها في طباعة المعلقات النسجية المعاصرة " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ١٩٨٥ م - ص ٨ .

(3) So Aston - I. Provost and H. Messe link: "Textile Printing with Reactive Dyes" - J.S.D.C. - April 1993 - P. 3.

من تكنولوجيا جديدة وإستراتيجيات مبتكرة ، حيث وحدت خبراتها في صناعة آلات الطباعة وتجهيزاتها ومنتجاتها الخاصة كي تقدم تشكيلة من الحلول المتكاملة (١) .

وطابعة الإنكاد (Encad 1500TX) هي صناعة أمريكية من إنتاج Encad the American ، وهى الماكينة التي تمت التجارب التطبيقية لهذا البحث .

ويمكن نظام الطباعة الرقمية على المنسوجات باستخدام تلك الماكينة من طباعة أكثر أنواع الأنسجة شيوعاً وذلك باستخدام الطباعة الخاصة (1500-TX printer)، وبرنامج الكمبيوتر المعدل لاستخدام الأحبار الخاصة (TX INK) . وقد صممت ملحقاتها بعناية فائقة للحصول على أفضل النتائج المطبوعة ، وتعد هذه الماكينة من جيل الرواد الأوائل في عالم الطباعة الرقمية على المنسوجات .

وهكذا كان لظهور ماكينة (ENCAD) التي تعد من أكبر إنجازات الكمبيوتر في مجال الطباعة أكبر الأثر في حدوث بعض الاختلافات بينها وبين الطرق التقليدية من حيث جودة المنتج والتكلفة . وهكذا تحول الحلم إلى حقيقة حيث يمكن طباعة العديد من التصميمات في ساعات قليلة بجهد وتكلفة أقل وجودة أعلى مقارنة بالطرق الطباعية القديمة .

وقد أنتج من هذه الماكينة أنواعاً عديدة بعروض مختلفة لطباعة خامات في صورة رول أو بعروض مفردة . والنوع الذي صمم خصيصاً لطباعة المنسوجات هو ماكينة (ENCAD 1500 TX) والتي يمكنها طباعة أقمشة بعروض ١٥٠ سم أقمشة مختلفة مجهزة.

وتستخدم في عملية الطباعة مجموعة من الأحبار النشطة (Reactive Inks) تصلح لطباعة جميع أنواع الأنسجة مثل القطن ، والرايون ، والحرير وذلك بعد تجهيز هذه الخامات بتجهيزات خاصة قبل إجراء عملية الطباعة ، وفيما يلي نبذة عن خواص الحبر المطلوبة في ماكينة النفث الحبرى Ink Jet :

١. التوتر السطحي Surface Tension
٢. اللزوجة Viscosity
٣. الموصلية Conductivity
٤. درجة الأس الهيدروجيني PH
٥. الكثافة Specific Gravity
٦. درجة نقاء الصبغة Day Purity (٢)

---

(١) هديل فرحات محمد عبد الصبور : مرجع سابق - ص ٣٨٨ .
(2) Sherif Hassan Abd El Salam : Op. Cit. – P. 27 . (/

وقد تم تركيب هذه الأحبار بواسطة خبراء كيميائيين في شركة متخصصة في إنتاج مثل هذه الأحبار وهى شركة " سيبا " (Ciba) ، وهى من الشركات الرائدة في إنتاج الصبغات اللازمة لطباعة وصباغة المنسوجات ، وقد أمكن باستخدام هذه الصباغات الحصول على الألوان المطابقة للتصميمات الورقية على الخامات النسجية المختلفة وذلك بسهولة ويسر ، وتتميز هذه الأحبار بأنها تعطى ألواناً جذابة وبراقة حيث طوعت لتعطى سلسلة كاملة وعريضة من الألوان المفعمة بالحيوية ، ومن مميزاتها أيضاً مقاومتها للرطوبة والكشط ، وتستخدم أربعة أحبار فقط في إنتاج الدرجات اللونية المختلفة ، وهذه الأحبار هي: الأزرق الداكن (Cyan) ، الأحمر المائل للأرجواني (Magenta) ، والأصفر (Yellow) ، والأسود (Black) والرقم الكودي لهذه الأحبار كما يلي :

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX – Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨ – ٠٠	أزرق داكن
TX – Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩ – ٠٠	أحمر أرجواني
TX – Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠ – ٠٠	أصفر
TX – Black	209761-00	٢٠٩٧٦١ – ٠٠	أسود

وقد تم الاستعانة بخبراء من شركة " أنتيبريما " (Anteprima) للحصول على أفضل الحلول الممكنة لاختيارات متعددة من الخامات النسجية التي تمت معالجتها بطرق خاصة تتناسب والأحبار المستخدمة في طريقة الطباعة الرقمية ، وفى حالة اختيار خامة نسجية خاصة للطباعة عليها فيمكن عن طريق الاتصال بالشركة الحصول على الطريقة المثلى لمعالجتها وذلك لضمان الحصول على ثبات الألوان المطبوعة وذلك بعد مرورها بعمليات التبخير والغسيل (Streaming and Washing Circle) ، وهكذا يتم الحصول على نسيج ناعم الملمس خال من أية آثار عالقة غير مرغوب فيها .

والآن تقوم شركة "Ciba" بإنتاج صبغات خاصة بدلاً من الأحبار لزيادة ثبات اللون، وعموماً تمتاز الطباعة بألوانها الزاهية والناصعة والدقيقة ، وتوفر إمكانات عالية المستوى في مجال التصميم ، كما تتميز بالدقة العالية في إعطاء طباعات واضحة وألوان متجانسة وطباعة الخطوط الدقيقة والتدريجات اللونية "Halftone" والتأثيرات اللونية "Colour ways" في دقائق معدودة ، كما تقوم بطباعة الأقمشة الطبيعية كالقطن والصوف والحرير ، وأيضاً الأقمشة المخلطة .

وعادة تتم عملية الطباعة بعد تجهيز هذه الخامات بتجهيزات خاصة قبل إجراء عملية الطباعة ، وتتم طباعة الأقمشة و هي مفرودة العرض ، وعن طريق نظام الكمبيوتر المساعد للتصميم CAD يرسل الحاسب الآلي التصميم للطابعة

Printer وتتحرك الفوهات في اتجاه أفقي بعرض القماش يمينا ويسارا، وفيما يلي أهم المواصفات و الظروف الطباعية للماكينة :

- **تقنية الطابعة :** الحقن بالأحبار أو الأصباغ .
- **عدد الألوان المستخدمة بهذا الوسيط الطباعي :** أربعة ألوان أساسية CMYK بمشتقاتها.
- **تغذية الألوان :** أتوماتيكية بسرعة ٣٠٠ نقطة في البوصة وتتم عملية الطباعة من خلال ثقوب رفيعة تتغذى من خزان الأحبار لكل لون خزان سعته ٥٠٠ مليمتر .
- **البيئة الطباعية :** درجة الحرارة ١٥-٣٥ درجة مئوية ، نسبة الرطوبة ٧٠ % بدون تكثيف
- **مواصفات الطابعة :** تزن الطابعة ٦٨ كيلوجرام وارتفاعها ١١٢ سم وعرضها ٢٤٠ سم وعمقها ٧١ سم [١] .

و فيما يلي مقارنة بين طريقة الطباعة الرقمية بماكينة النفث الحبرى Ink Jet Printing وماكينة الشابلونات الدائرية Rotary Screen كأحد طرق الطباعة التقليدية لإيضاح أهم مميزات طريقة الطباعة الرقمية .

عيوب الطباعة الرقمية :

تنحصر عيوب الطباعة الرقمية في النقاط التالية وإن كانت الأبحاث العلمية مستمرة للتغلب على مشاكلها وإيجاد الحلول المناسبة لها :

- غير اقتصادية عند طباعة كميات كبيرة من الأقمشة نظراً لانخفاض الإنتاج الكمي الكبير .
- استخدام أحبار وصبغات باهظة الثمن ذات درجة نقاء مرتفعة وخالية من أي شوائب للمحافظة على سلامة وعدم انسداد فوهات رأس الطباعة Nozzlesأثناء التشغيل وذلك لتجنب تعطل الماكينة في حالة إنسداد هذه الفوهات مما يعوق الإنتاج .
- استخدام أنواع معينة من الأحبار والصبغات مقارنة بالطباعة التقليدية .
- سرعة الماكينة ليست عالية بالقدر الكافي ١ متر / دقيقة . [٢]
- طريقة غير اقتصادية للإنتاج حدوث نشع أو تلطيش أحيانا على الأقمشة المطبوعة [٣]
- الانسداد المستمر للفوهات Nozzles مما يقلل من جودة الأقمشة المطبوعة [٤].

---

(١) نجلاء إبراهيم الوكيل : مرجع سابق - ص ٥٦٦ .

(2) T.I. Dawson and H. Ellis: "Will Ink Jet Ever Replace for Textile Printing" – J.S.D.S. –Vol .110 – November - 1994 – P. 331.

(3) www.FAQ.Com/Digital Printing and Digital Document Production and Copying – 2003 .

(4) Ali Ahmed : " Journal Society Dyers and Colorist – Volume 108 – October – 1992 – P. 423 .

مقارنة بين ماكينة النفث الحبري و ماكينة الشابلونات الدائرية

وجه المقارنة	طرق الطباعة التقليدية	طرق الطباعة الرقمية
معالجة الخامة قبل الطباعة	تمر الخامة بمعالجة خاصة قبل الطباعة	تجرى عملية الطباعة من الحاسوب مباشرة إلى ماكينة الطباعة ، دون المرور بعمليات التجهيز الأولية السابقة للطباعة ، والمراحل المختلفة للإنتاج ، مما يوفر الكثير من الوقت والجهد والمال
تجهيز الماكينة	يجب تنظيف سطح ماكينة الطباعة وأسطوانات تفريغ اللون وراكل الطباعة لضمان جودة العملية الطباعية .	سرعة واقتصادية تجهيز الماكينات للطباعة ، مع سرعة البدء والانتهاء من العملية الطباعية .
حجم الماكينة	الماكينات ذات حجم كبير نسبياً يحتاج مكان متسع لإمكانية التحرك حول الماكينة بشكل لا يعوق سرعة العمل .	لا احتياج لمساحات بأماكن الطباعة أو الورش حيث أن الماكينة صغيرة الحجم مع انخفاض وزنها .
الأسطوانات أو الشاشات الحرارية	يجب الاستعانة بإسطوانات أو شاشات حرارية بعدد الوان التصميم سواء للتصوير أو الحفر عليها لإنتاج التصميمات المطبوعة .	لا تحتاج للأسطوانات أو الشاشات الحرارية للحفر أو التصوير .
طريقة الطباعة	تتم الطباعة بواسطة عدد فتحات البوصة المربعة ، تحتاج إلي حفر و فصل ألوان	تتم الطباعة بواسطة فوهات خاصة في عبوات توضع في الماكينة ، تتم الطباعة بنظام رقمي متكامل CAD نظام الكمبيوتر المساعد للتصميم
أماكن التخزين	تحتاج لأماكن لتخزين مواد التلوين والكيماويات المستخدمة في الطباعة مع وجود فاقد في تلك الكيماويات .	لا تحتاج لأماكن الكيماويات ولا يوجد فقد لها .
حدود التصميم	لا تصلح كل التصميمات للطباعة فهناك بعض التأثيرات والملامس يصعب طباعتها بالدقة التي تظهر من خلال الحاسب الآلي ، مع صعوبة تعديل التصميم أثناء طباعته ، و قيود في مسافات التكرار	لا حدود للتصميمات ولا قيود على التصميمات بمختلف الخطوط والتأثيرات والألوان / طباعة جميع أنواع التصميمات مهما بلغت دقتها ، مع مرونة في تغيير التصميم أثناء الطباعة في أي وقت ، و لا قيود في مسافات التكرار

الاحتكاك	يوجد احتكاك بين الرؤوس الطباعية وسطح الخامة .	لا احتكاك بين الخامة والرؤوس الطباعية
سرعة الماكينة	سرعتها عالية 30/70 m/min	سرعتها بطيئة 1 m/min
زمن دورة الطباعة Printing Circle Time	تحتاج هذه الطريقة لتدخل يدوى قد يضر بالتصميم وكفاءة الطباعة ويستهلك ذلك وقت تجهيزاتهم وإعداد تجهيز الماكينة فبذلك يرتفع زمن دورة الطباعة بشكل كبير .	زيادة معدل زمن دورة الطباعة بشكل كبير بالمقارنة بطرق الطباعة الأخرى لأن حزمة القرص المرن أو الأسطوانة الممغنطة أو شاشة الحاسب الآلي إلى الماكينة مباشرة .
التدخل اليدوي	تحتاج الماكينة لمتابعة لتدفق اللون عبر أسطوانات الطباعة كذلك مراقبة عمل الماكينة لضمان إنهاء الطباعة بنجاح ، فتحتاج إلي عدة عمال .	ليس هناك تدخل يدوى . تحتاج إلي عامل واحد فقط فيمكن ترك الماكينة تعمل ، حيث تقوم الماكينة بعمل التغذية
دقة الألوان	يتم عمل ميراجات مطبوعة لتحديد الألوان ودرجاتها وبعد الاتفاق عليها من قبل العميل تتم عملية الطباعة .	تستخدم مجموعات لونية لا نهائية حيث انه لا حدود لعدد الألوان المستخدمة وكذلك سهولة الحصول على التدريجات اللونية والظلال
التكلفة	قليلة التكلفة في الكميات الكبيرة	عالية التكلفة في الكميات الكبيرة فيمكن الطباعة عند الحاجة فقط فالطباعة الاقتصادية لمطبوعات ذات الكميات القليلة .
كمية الهالك الناتج من الطباعة	كمية الهالك هائلة بالمقارنة بالطباعة الرقمية لوجود عيوب بالطباعة في تراكب ألوان أو خطوط .	انخفاض ملحوظ في كمية الهالك .
الطاقة – البيئة	زيادة في استهلاك الطاقة لزيادة دورة الطباعة وغير صديق للبيئة نتيجة الكيماويات المستخدمة والهالكة بعد الإستخدام .	خفض استهلاك الطاقة ، صديقة للبيئة نظرا لانخفاض استهلاك الصبغات والمواد الكيماوية وعجائن الطباعة ، وعدم حدوث تلوث سمعي لعدم انبعاث ضوضاء أثناء التشغيل .
الدقة	احتمالات الدقة غير مضمونة .	الحصول على جودة عالية للمنتجات .

وفيما يلي عرض لمجموعة المعلقات التي تمت طباعتها بطريقة الطباعة الرقمية أو النفث الحبرى (Ink Jet Printing) بإستخدام ماكينة " أنكاد " (Encad 1500 TX) .

النموذج المطبوع رقم (١)

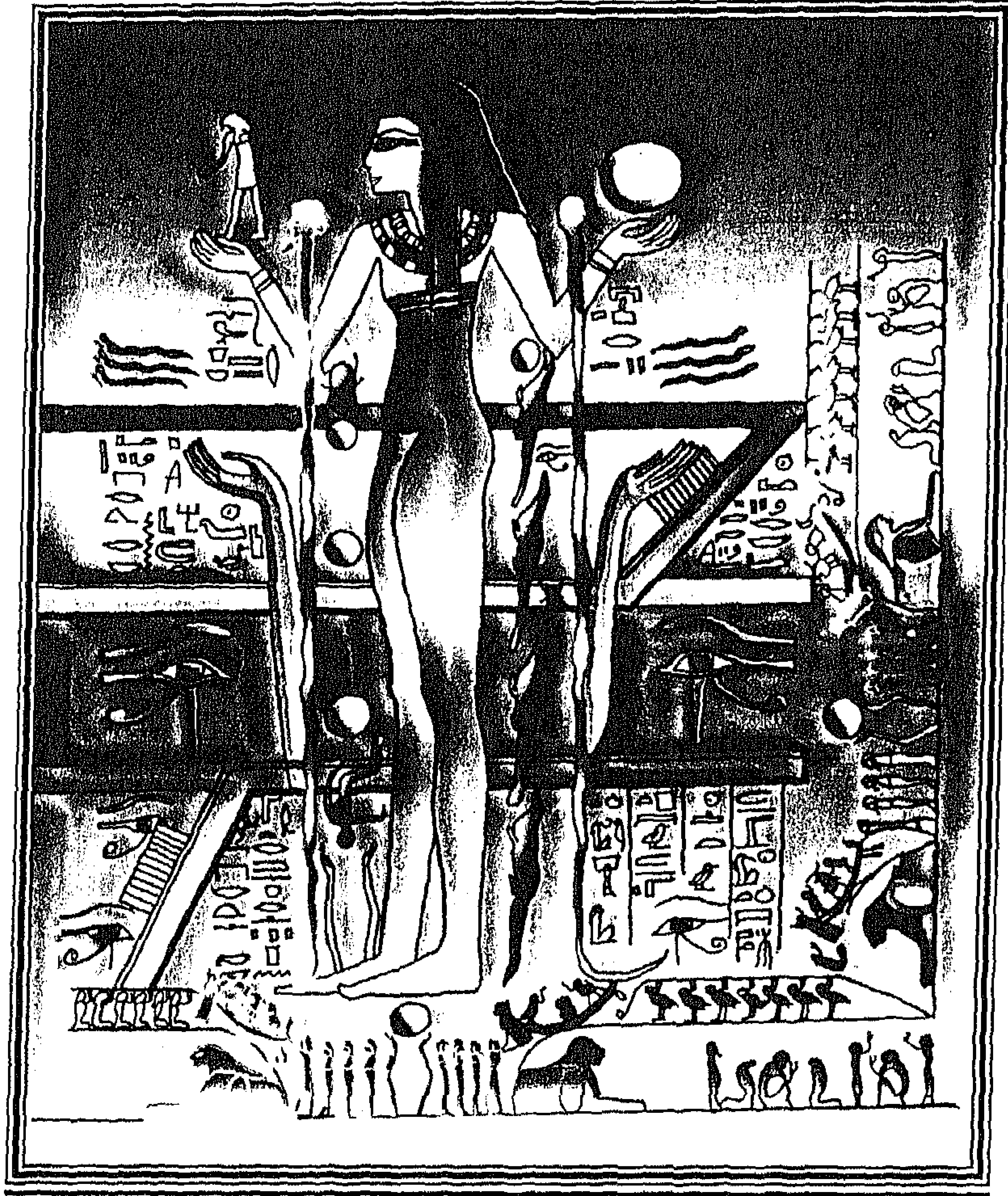
- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٨١ سم
- **العناصر و المفردات** : تعتمد فكرة هذا المعلق على إستخدام العناصر التشكيلية المتنوعة ما بين عناصر آدمية وحيوانية و هندسية ، و إن كان العنصر الآدمي صاحب السيادة في العمل بالنسبة لباقي عناصر العمل .
- **التشكيل الفني** : نظرا لتعدد عناصر المعلق و تنوعها ، كان لابد من

إستخدام رابط يجمع تلك العناصر بحيث تتوازن و تمتزج معا في وحدة متماسكة ، و قد كان هذا الرابط هو الخطوط و التي تكررت تأكيدا لتلك الوحدة ، و قد جاءت متنوعة الأوضاع رأسيا تارة و أفقيا تارة أخرى ،الأمر الذي أدى لخلق شعورا بالحركة و جذب الإنتباه بالعمل .

وقد تكررت الألوان في جنبات التصميم بشكل تدرجي بإمتداد مساحة التصميم مخلفا إيقاعا متواصلا بين عناصر التصميم وخلفيته محققا علاقة جمالية بينهما .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل إحدى مراكز التجميل .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX. Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (١)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (١ – أ)

النموذج المطبوع رقم (٢)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٨٠ سم

- **العناصر والمفردات** : تعتمد فكرة هذا المعلق على إستخدام العنصر الأدمي إضافة إلي بعض العناصر التشكيلية .

- **التشكيل الفني** : اعتمد المعلق في بنائه على تكرار العنصر الادمي على مساحة التصميم الكلية لإحداث نوعا من الإيقاع بالعمل ، فجاء العنصر الآدمي بشكل صيغ تشكيلية متناغمة ، كما جاءت الخطوط بشكل تكراري ساهم في هذا الإيقاع .

بينما تم الأستعانة ببعض العناصر التشكيلية والهندسية لتتداخل معا تداخلا وطيدا في انسجام بدون تنافر لإضفاء نوعا من الاتزان بين العناصر المكونة للتصميم ، و قد جاء تكرار العنصر الادمي بدرجة شفافية مختلفة وبطريقة تنازلية لخلق إحساسا بالصلة المستمرة بالعمل .

وقد اقتسم مساحة التصميم كل من الألوان الدافئة مع اللون الاسود ليتحقق إتزان لوني أكد على وحدة و إتزان التصميم ككل .

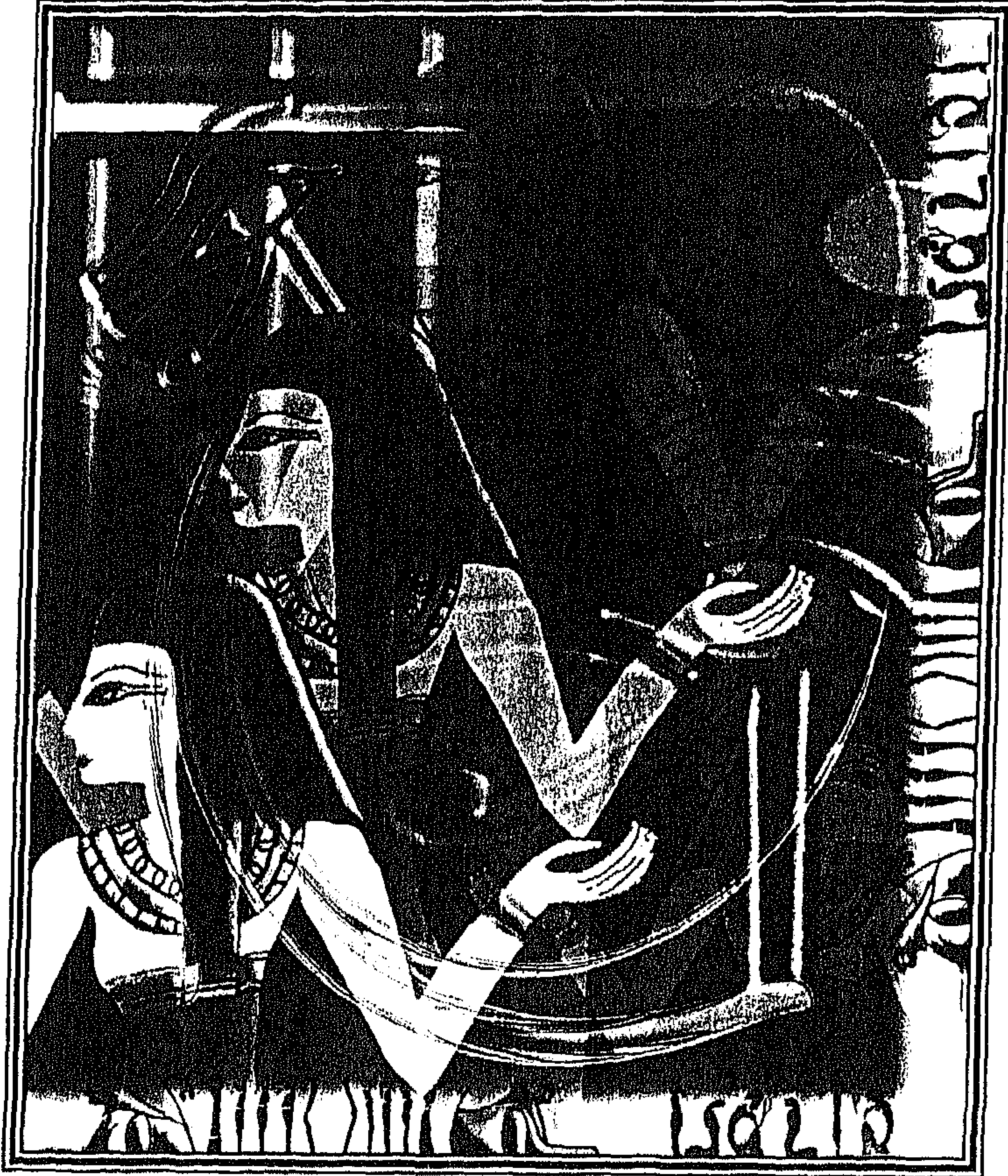
- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل احدى قاعات مسرح الدولة.

- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)

- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .

- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX. Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود

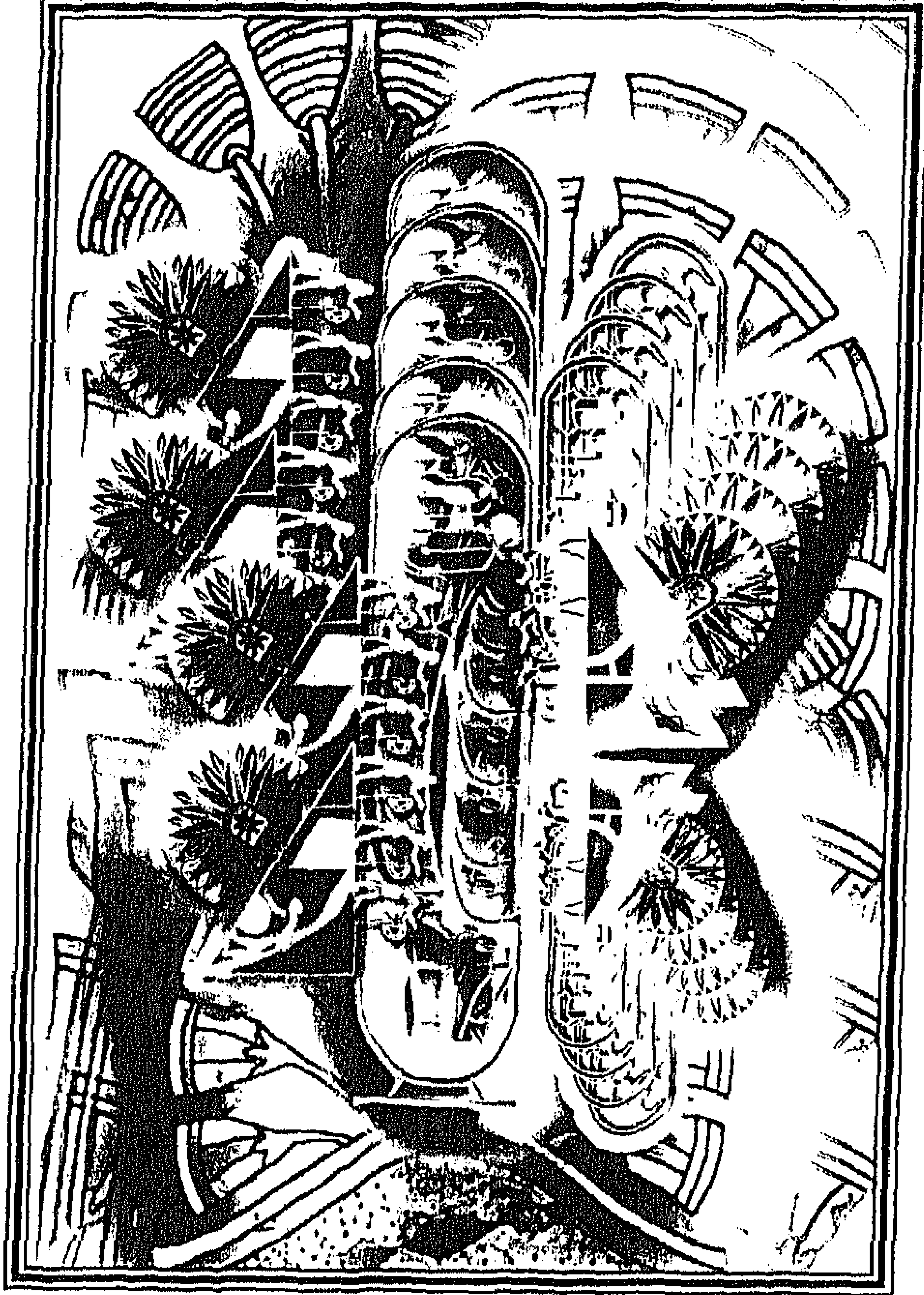


نموذج مطبوع رقم (٢)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (١ – ج)

النموذج المطبوع رقم (٣)

- **أبعاد المعلق** : ١٠٠ × ٧٠ سم
- **العناصر و المفردات** : طوع في هذا المعلق العنصر النباتي بتوزيع مختلف بحيث سيطر على الشكل العام للعمل ، إضافة إلي بعض العناصر التشكيلية الأخرى.
- **التشكيل الفني** :اعتمدت فكرة المعلق على الإستعانة بقيم التكرار والتراكب كقيم تشكيلية تسهم في إثراء العمل الفني و تكسبه إيقاعا ملموسا ، حيث تكونت تكتلات تشكيلية بشكل يحقق التناغم و الإتساق فيما بينها و بما يحقق الوحدة بين أجزاء التصميم .
  و يلاحظ إستخدام الترديد اللوني في كافة العناصر للتأكيد على الشعور بالكتل المتناسقة و المتكافئة القوى اللونية .
- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل إحدى الشركات السياحية .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولي استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (٣)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٢ – ج)

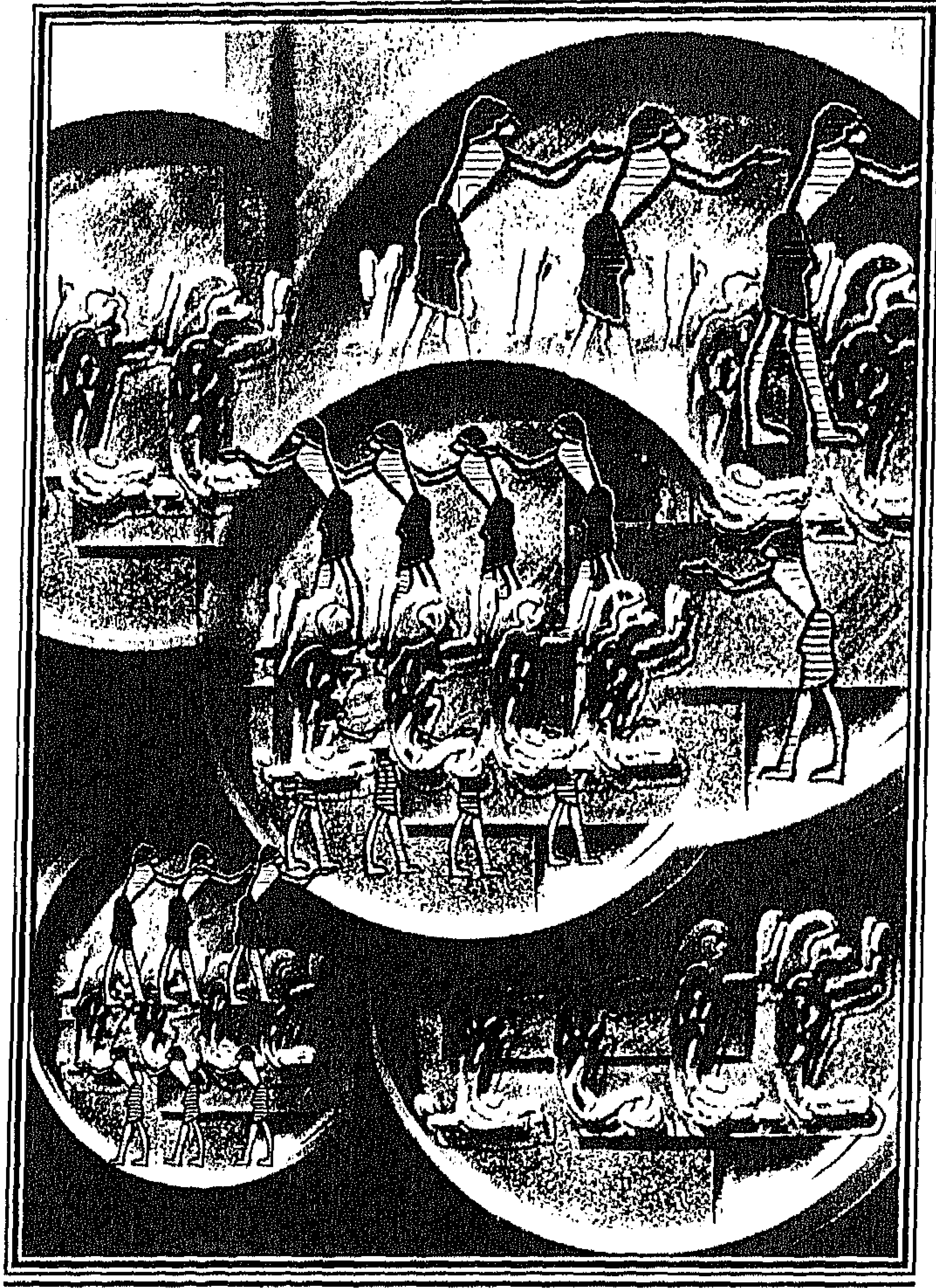
النموذج المطبوع رقم (٤)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٦٨ سم
- **العناصر و المفردات** : تمثل مجموعة العناصر الادمية العنصر الأساسي بالمعلق ، في الوقت الذي تدعم تلك العناصر أشكال الدائرة كعنصر هندسي مستخدم .
- **التشكيل الفني** : في بعض الأحيان لا يتحقق الإيقاع إلا من خلال تكرار العناصر و هو الحال في هذا المعلق ، حيث تكرر العنصر الادمي و الهندسي بشكل أدي إلي الإحساس بالديناميكية المستمرة ، ساعد في تأكيد هذا الشعور تكرار العناصر بإتجاهات مختلفة خلقت مزيدا من الحركة و الحيوية .

و قد لجأت الدارسة في هذا المعلق لإستخدام ألوان تجمع ما بين اللون الأزرق و الأخضر لتؤكد على العناصر وتبرزها ، كما جاء إستخدام الظل و النور لإضفاء بعدا منظوريا بالتصميم .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل إحدى صالات النوادي الرياضية .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولي استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (٤)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٢ – د)

النموذج المطبوع رقم (٥)

- **أبعاد المعلق** : ١٠٠ × ٧٥ سم
- **العناصر و المفردات** : تقوم فكرة هذا المعلق على أساس عناصر تشكيلية تعددت ما بين الادمية والحيوانية والهندسية والكتابية .
- **التشكيل الفني** : اعتمدت فكرة هذا المعلق على توزيع عناصر التصميم كمجموعات متلاحمة مع تدعيمها بخلفية تكونت من سيقان نبات البردي كأحد عناصر التصميم لتوحد بين العناصر ، ورغم كثافة العناصر في بعض الأجزاء من المعلق إلا أن الأشكال الأساسية تم إبرازها بشكل واضح من خلال اللون و الحجم و التوزيع الذي جاء متناسقا مع أجزاء المعلق ، حيث لعب اللون دورا في الإحساس بالتوافق و التكامل بين عناصر المعلق ، وقد تم تدعيمها و تأكيدها بواسطة الظلال الداكنة و الإضاءات المختلفة .
- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل إحدى قاعات أكاديمية الفنون
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولي استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (٥)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٦ – ب)

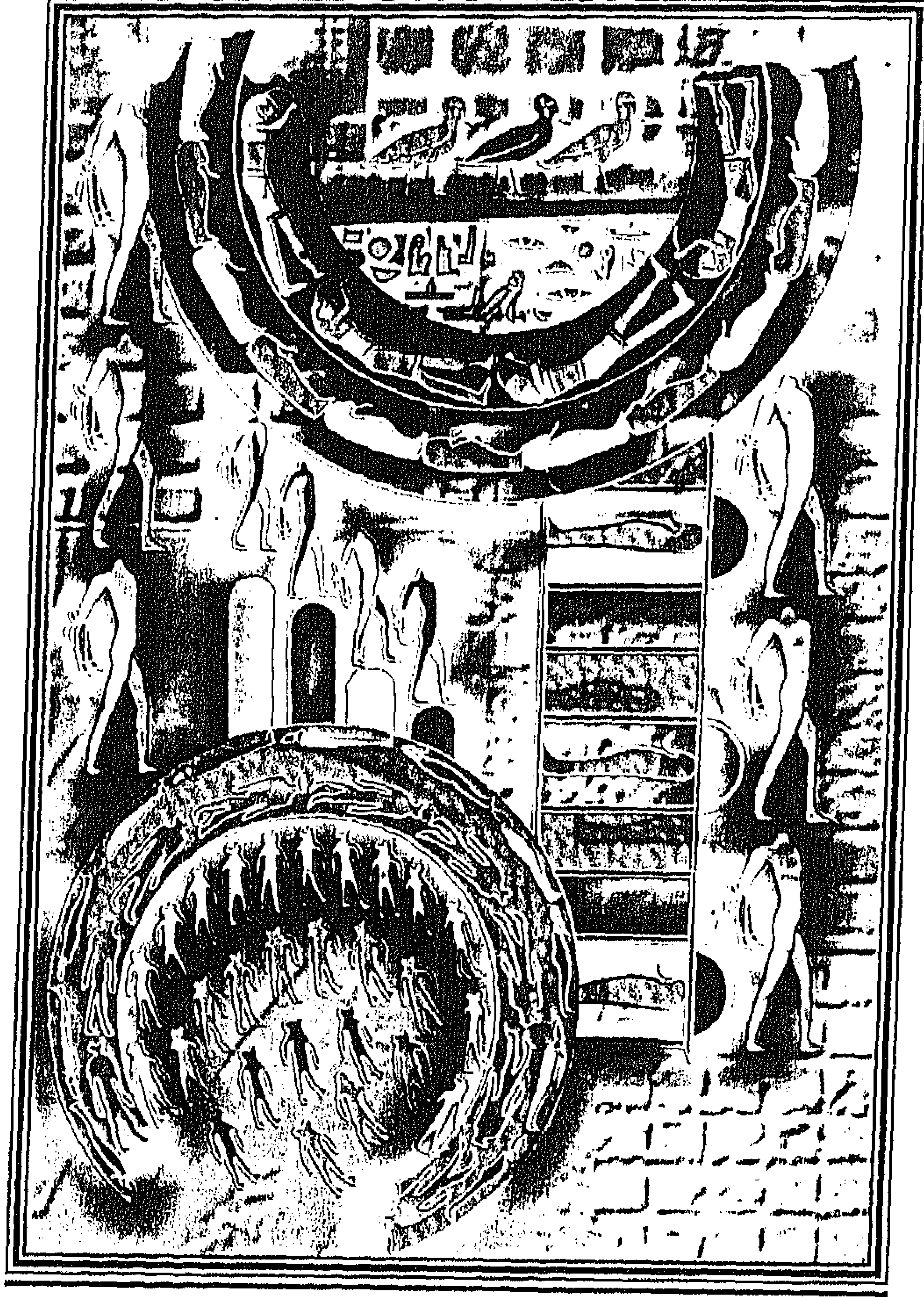
النموذج المطبوع رقم (٦)

- **أبعاد المعلق** : ١٠٠ × ٧٠ سم
- **العناصر و المفردات** : تنوعت عناصر العمل ما بين عناصر آدمية و هندسية و حيوانية و كتابية .
- **التشكيل الفني** : يبدو في هذا المعلق سيطرة الشكل الهندسي على عناصر التصميم ، فلجأت الدارسة إلي إختيار الألوان الدافئة لبعث شعورا بالحيوية و الدفء في جنبات التصميم .

وقد جاء إختيار الملمس كأحد الوسائل البصرية متلائما مع الشكل الهندسي للمعلق ، وقد لجأت الدارسة إلي تكرار الدرجات اللونية ما بين العناصر و الخلفية لتتلاحم معا في وحدة و ترابط قوامها وحدة اللون ، كما جاء إستخدام اللون الأبيض لما له من أثر فعال كعامل مساعد مثير للانتباه .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل إحدى مكاتب إدارة المعارض بوزارة الثقافة .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود

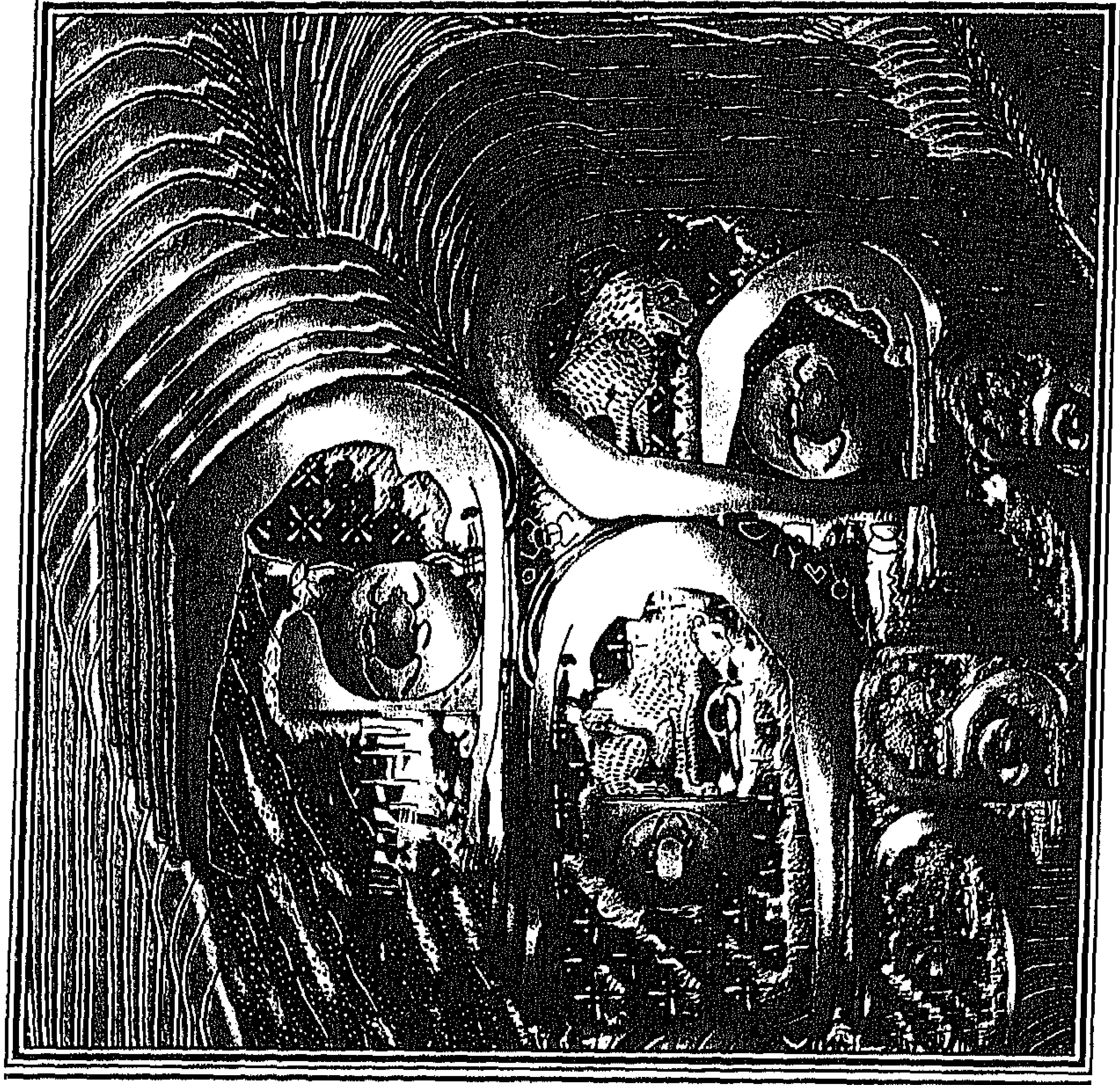


نموذج مطبوع رقم (٦)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٤ – أ)

النموذج المطبوع رقم (٧)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٩٠ سم
- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٩٠ سم
- **العناصر و المفردات** : طوع في هذا المعلق العنصر الادمي بطريقة مبتكرة مستوحاة من إنسيابية الشكل ذاته ، إضافة إلي العنصر الحيواني .
- **التشكيل الفني** : نظرا لكثافة تكرار العنصر الادمي – و الذي خلق تكراره بهذا التوزيع بعدا منظوريا بالمعلق – كان لابط من فرض نوع من الترابط والوحدة على عناصر التصميم كان مبعثه أختيار اللون ، حيث يظهر تعمد إستخدام اللون الازرق و الموف في كافة أنحاء العمل ، ولكسر برودة الألوان لجأت الدارسة إلى اللون الأبيض في بؤرة التصميم لإحداث بقعة ضوئية تثير الإنتباه و تضفي حيوية على التصميم بشكل عام .
- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل قاعة احدى المسارح الاستعراضية .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود

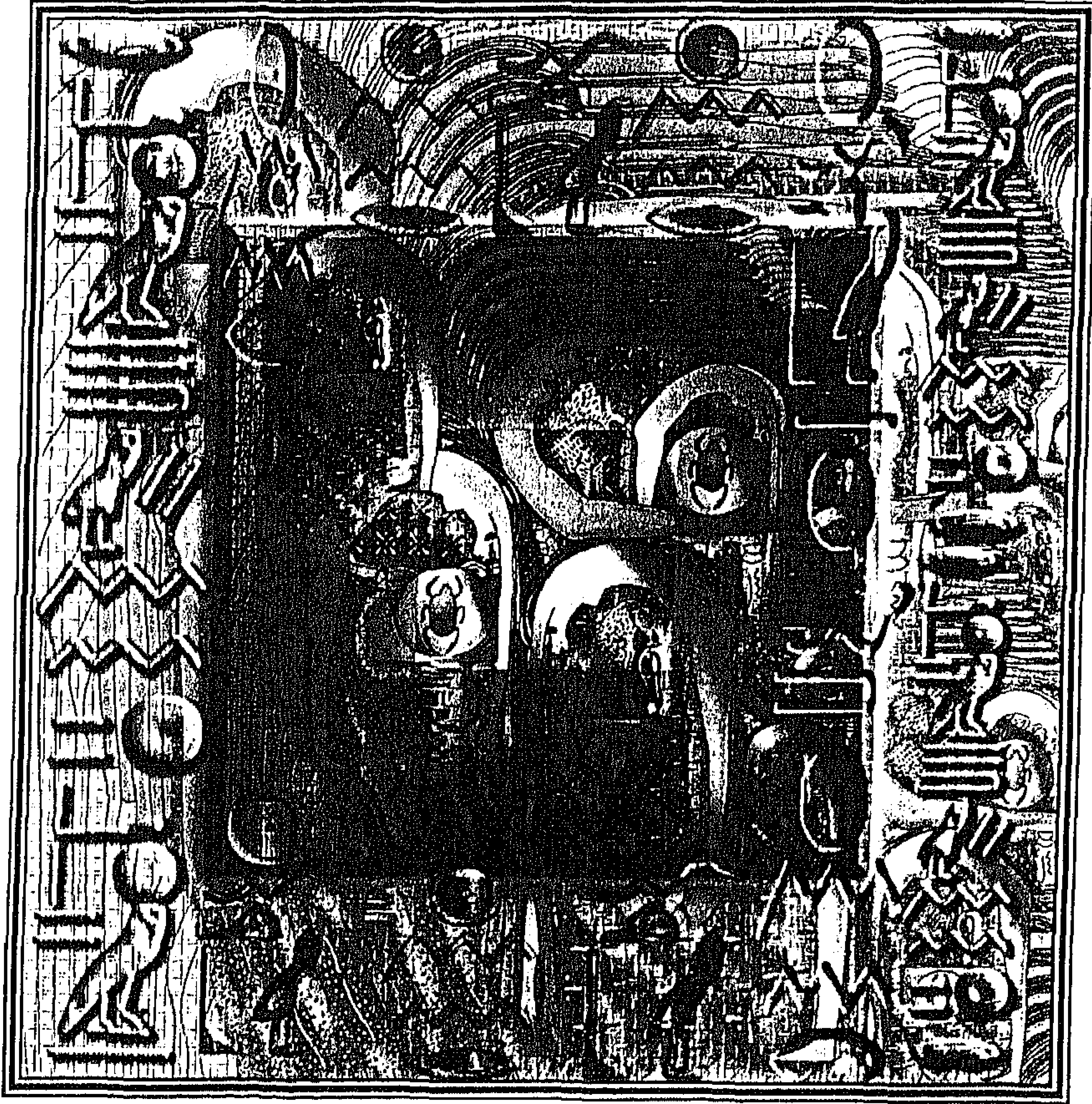


نموذج مطبوع رقم (٧)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٥ – ب)

النموذج المطبوع رقم (٨)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٩٥ سم
- **العناصر و المفردات** : عماد هذا المعلق مجموعة من العناصر الكتابية و العنصر الادمي و الحيواني .
- **التشكيل الفني** :إتخذت العناصر الكتابية بهذا المعلق توزيعا كون شكل إطار لجذب الإنتباه والتركيز على عناصر التكوين الأساسي ، حيث تعد إحدى الوسائل الهامة للوصول إلي الوحدة في العمل الفني هو حصر الأشكال الرئيسية للموضوع داخل الإطار ، وقد جاءت الكتابات الهيروغليفية بشكل متكرر مختلف الحجم لتصنع إيقاعا داخل الإطار .
- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل مكتبة إحدى الكليات الفنية .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود

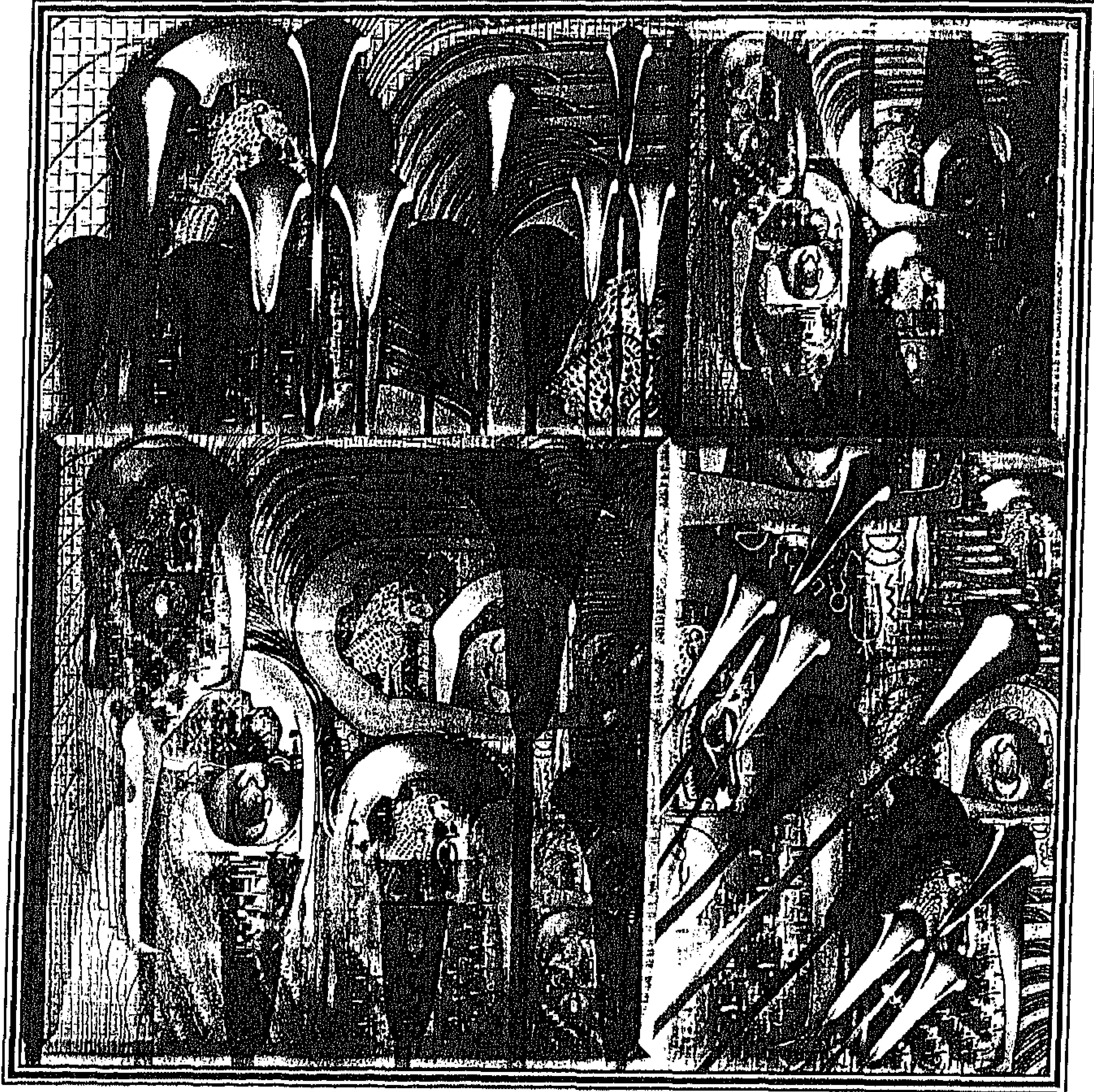


نموذج مطبوع رقم (٨)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٥ – ج)

النموذج المطبوع رقم (٩)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٩٥ سم
- **العناصر و المفردات** : يمثل العنصر الادمي و النباتي قوام فكرة هذا المعلق.
- **التشكيل الفني** : يظهر في هذا المعلق الدور الحيوي والفعال الذي يلعبه الخط في تحديد الهيكل البنائي للتصميم ، فاعتمدت فكرة المعلق على تقسيم سطح التصميم إلي عدة مستويات وزعت عليها العناصر بتكرار مختلف الحجم تارة ومختلف الإتجاه تارة أخرى ، الأمر الذي خلق إيقاعا في جنبات العمل الفني .
- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل إحدى قاعات اكاديمية الفنون .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (٩)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٥ – د)

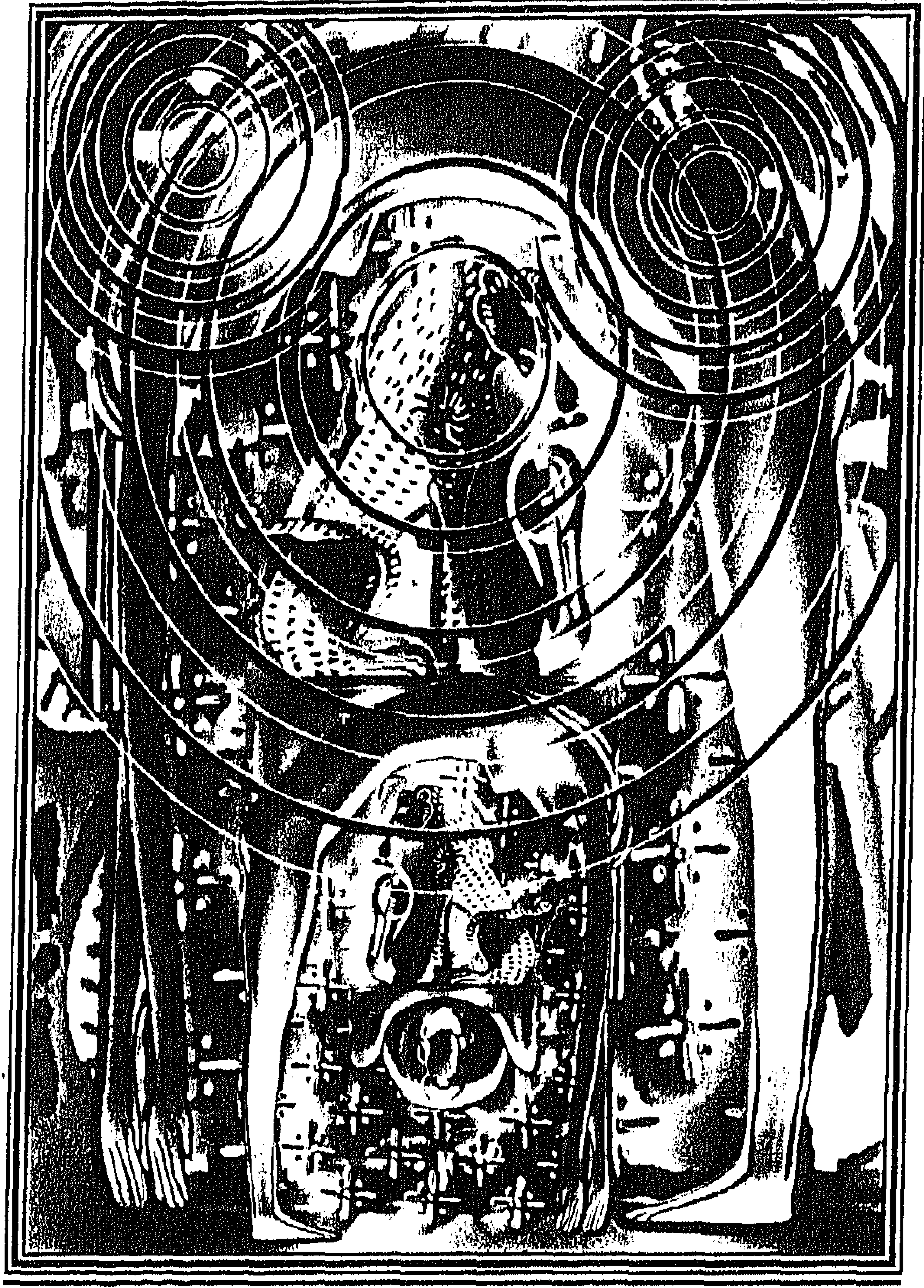
النموذج المطبوع رقم (١٠)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٦٨ سم
- **العناصر و المفردات** : يعتمد هذا المعلق على العنصر الادمي والحيواني والهندسي .
- **التشكيل الفني** : اعتمد المعلق في مجمله على ترابط عناصره عن طريق خلق علاقات تصميمية بين عناصر العمل ، و التي كان من شأنها تدعيم وحدة العمل ، و قد نتجت من تطويع الشكل الدائري بطريقة فنية لتلائم إنسيابية الشكل الادمي .

فجاءت منصهرة مع الشكل العام للمعلق في تناغم و تجانس ، فكان إستخدام الخط و الظل و النور مؤكدا للأشكال و العناصر ومدعما للبعد المنظوري للتصميم ، و كان من شأن إختيار ملامس الخلفية لعناصر زخرفية مصرية قديمة لتثري القيمة الفنية للمعلق .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل إحدى قاعات معهد الباليه .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (١٠)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٥ ـ هـ)

النموذج المطبوع رقم (١١)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٦٨ سم

- **العناصر و المفردات** : تعتمد فكرة هذا المعلق على العنصر الادمى و العنصر الهندسى .

- **التشكيل الفني** : اعتمدت فكرة هذا المعلق على توزيع العنصر الادمي على مساحة التصميم بطريقة خلقت نوعا من الإتزان ، كما ساهم التكرار بدرجات شفافية مختلفة في الإيحاء بظلال للعناصر أثرت القيمة الفنية للمعلق، وقد وزعت الظلال والاضاءة بما يتفق ومستويات التصميم وبما يدعم الشكل العام للمعلق .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل صالة الاستقبال الرئيسية في القرية الفرعونية .

- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)

- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .

- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (١١)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٦ - د)

النموذج المطبوع رقم (١٢)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٨٥ سم
- **العناصر و المفردات** : تنحصر عناصر هذا المعلق في العنصر الادمي .
- **التشكيل الفني** :استفادت الدارسة من إمكانيات الحاسب الالي من حذف وإضافة لإبتكار توزيع مختلف على أساس إستخدام درجات شفافية متنوعة خلق بدوره خلفية متلاحمة ومتلائمة مع عناصر التصميم .

إستخدمت مجموعة من الألوان التي تميزت بتنوعها بين الدفء والإضاءة والظلال والشفافية هذا التنوع أدى إلي إظهار وإبراز عناصر العمل .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل إحدى قاعات معهد الباليه .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (١٢)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٧ – ب)

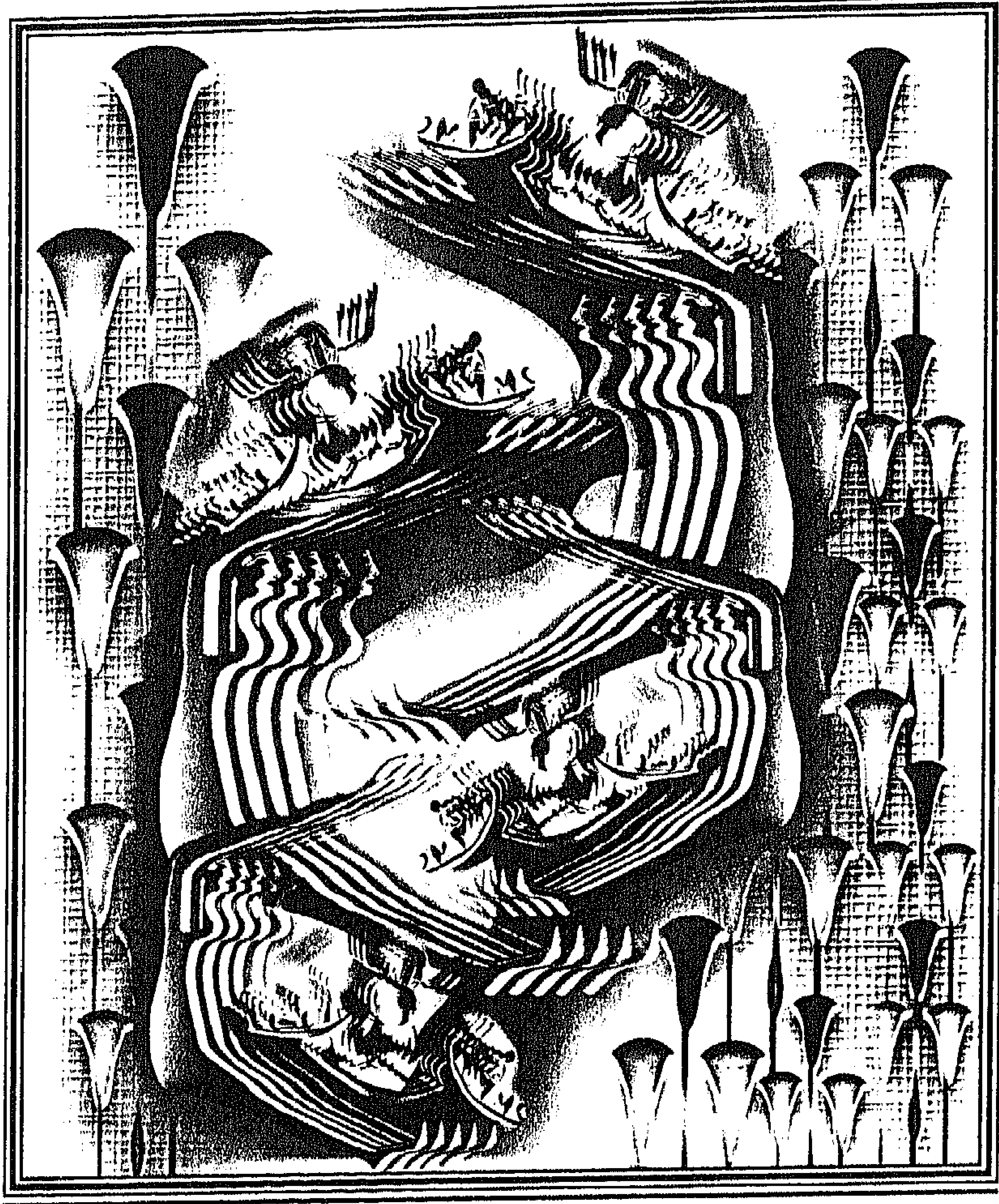
النموذج المطبوع رقم (١٣)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٨٢ سم
- **العناصر و المفردات** : تعتمد فكرة هذا المعلق على العنصر الادمى و النباتي .
- **التشكيل الفني** : في بعض الأحيان لا يتحقق الإيقاع إلا عن طريق تكرار أي عنصر من عناصر التشكيل كما هو الحال في هذا المعلق ، حيث أدى الترديد الإيقاعي للعنصر الادمي لخلق إيقاع مع ديناميكية مع إيجاد بعدا مختلفا للتصميم ، بينما ساهم تكرار العنصر النباتي على جانبي التصميم لخلق ما يكون إطار يحصر الإنتباه على تكرارات العنصر الادمي .

ويلاحظ في العمل ككل تعمد إستخدام درجات الأخضر والأصفر في كافة أنحاء العمل في حين تم الاستعانة باللون البني في الخلفية – التي تميزت بالبساطة – وفي بعض العناصر بلمسات قليلة ، كما كان توحيد اللون الأسود كتدرج ظلي للعنصر الادمي لإيضاح العناصر والتأكيد عليها .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل البهو الرئيسي لأحد المنتجعات السياحية .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (١٣)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٧ ـ ج)

النموذج المطبوع رقم (١٤)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٩٨ سم
- **العناصر و المفردات** : اعتمد هذا المعلق على العنصر الهندسى و الحيواني والنباتي .
- **التشكيل الفني** : على الرغم من أن الخط من أبسط العناصر إلا أنه في نفس الوقت من أكثرها أهمية فهو وسيلة هامة لخلق شيء لم يكن له وجود ، ولقد لعب الخط دورا أساسيا بالعمل حيث خلق مساحات لونية اتخذت أشكالا هندسية وزعت عليها العناصر بطريقة مستوحاة من الشكل الدائري المستخدم كعنصر تشكيلي .

ويلعب اللون دورا هاما حيث كان العنصر الأبرز ، فالتصميم ككل عبارة عن وحدة متحدة و مترابطة قوامها التدرج اللوني والشكل الهندسي .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل إحدى منظمات المحافظة على البيئة .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر) .
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (١٤)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٨ – ج)

النموذج المطبوع رقم (١٥)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٦٤ سم
- **العناصر و المفردات** : تعددت عناصر هذا المعلق ما بين الادمى والحيواني و الخطوط والشكل الهندسي .
- **التشكيل الفني** :التكرار والتراكب هما عاملان من العوامل التي تزيد من إدراك المشاهد للحركة التقديرية للأشكال ، حيث تنشأ عنهما حركات متميزة وإيقاعات بين عناصر العمل الفني ، وتعتمد فكرة المعلق على هاتين القيمتين حيث وزعت العناصر ككتل متلاحمة معا ساعدت الخطوط الهندسية على ربط تلك الكتل معا في إتساق وإنسجام .

جاء إستخدام الألوان الدافئة القاتمة ليؤكد وحدة التكتلات التشكيلية بالتصميم ، وجاء إضفاء نوعا من الإضاءة من خلال توزيع اللون الأصفر في بؤرة العمل لجذب الإنتباه .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل الصالة الاجتماعية بأحد النوادى الرياضية .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود

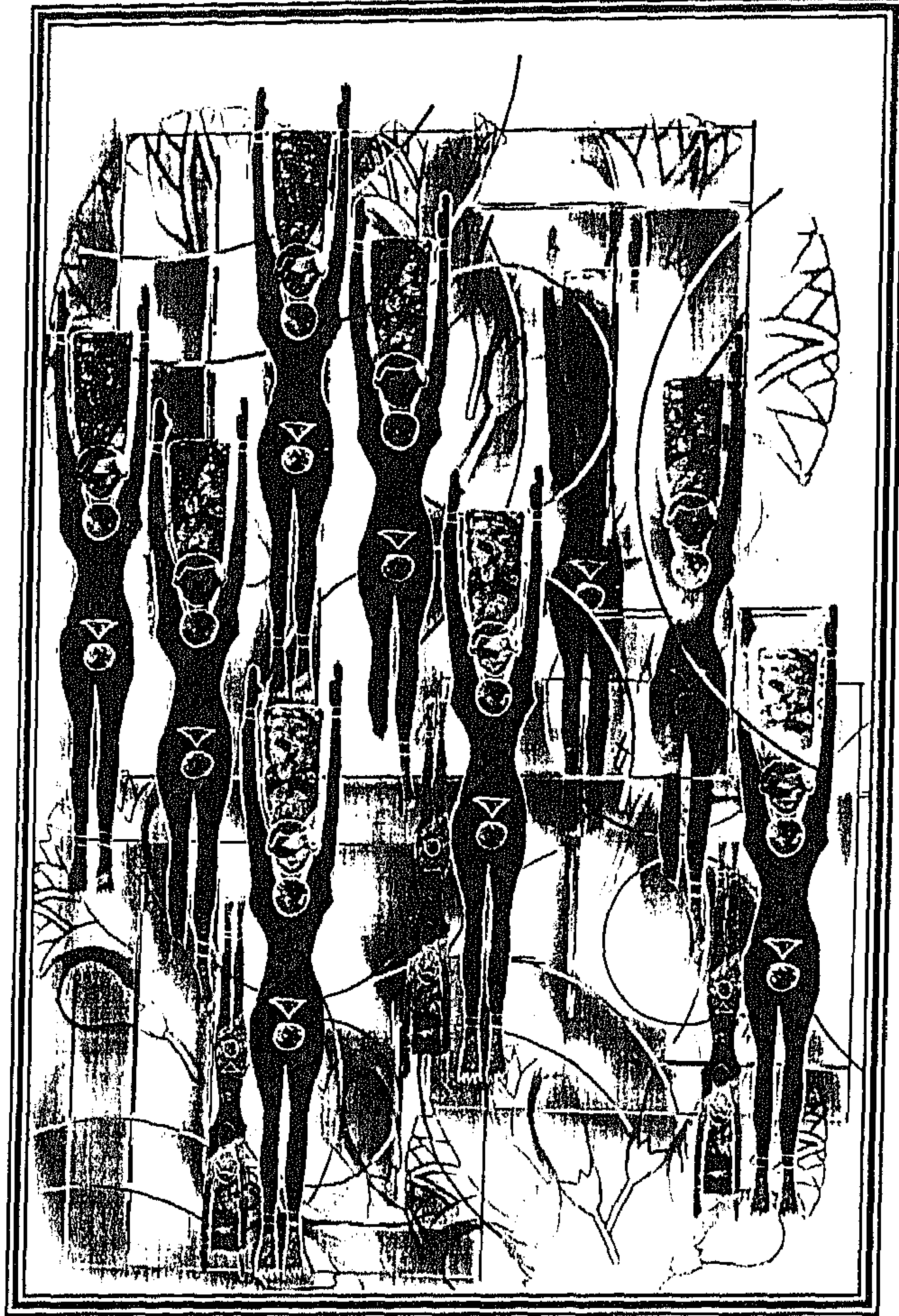


نموذج مطبوع رقم (١٥)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٨ – هـ)

النموذج المطبوع رقم (١٦)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٦٥ سم
- **العناصر و المفردات** : تعتمد فكرة هذا المعلق على العنصر الادمى في المقام الأول إضافة إلي العنصر النباتي والهندسي .
- **التشكيل الفني** : تم تطويع العنصر الادمي في هذا المعلق بشكل فني من خلال توزيعه بشكل وتكرار مختلف الإتجاه والحجم ، وقد تم الإستعانة بالعنصر النباتي إضافة إلي بعض الخطوط والأشكال الهندسية كخلفية تربط بين العناصر المتكررة والمتجاورة لتمنح العمل قدرا من الحركة والحيوية ، كما جاءت الخلفية بدرجات لونية تميل إلي اللون الفاتح لتظهر وتبرز عناصر المعلق .
- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل الصالة الاجتماعية بأحد النوادي الرياضية .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (١٦)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٩ – ج)

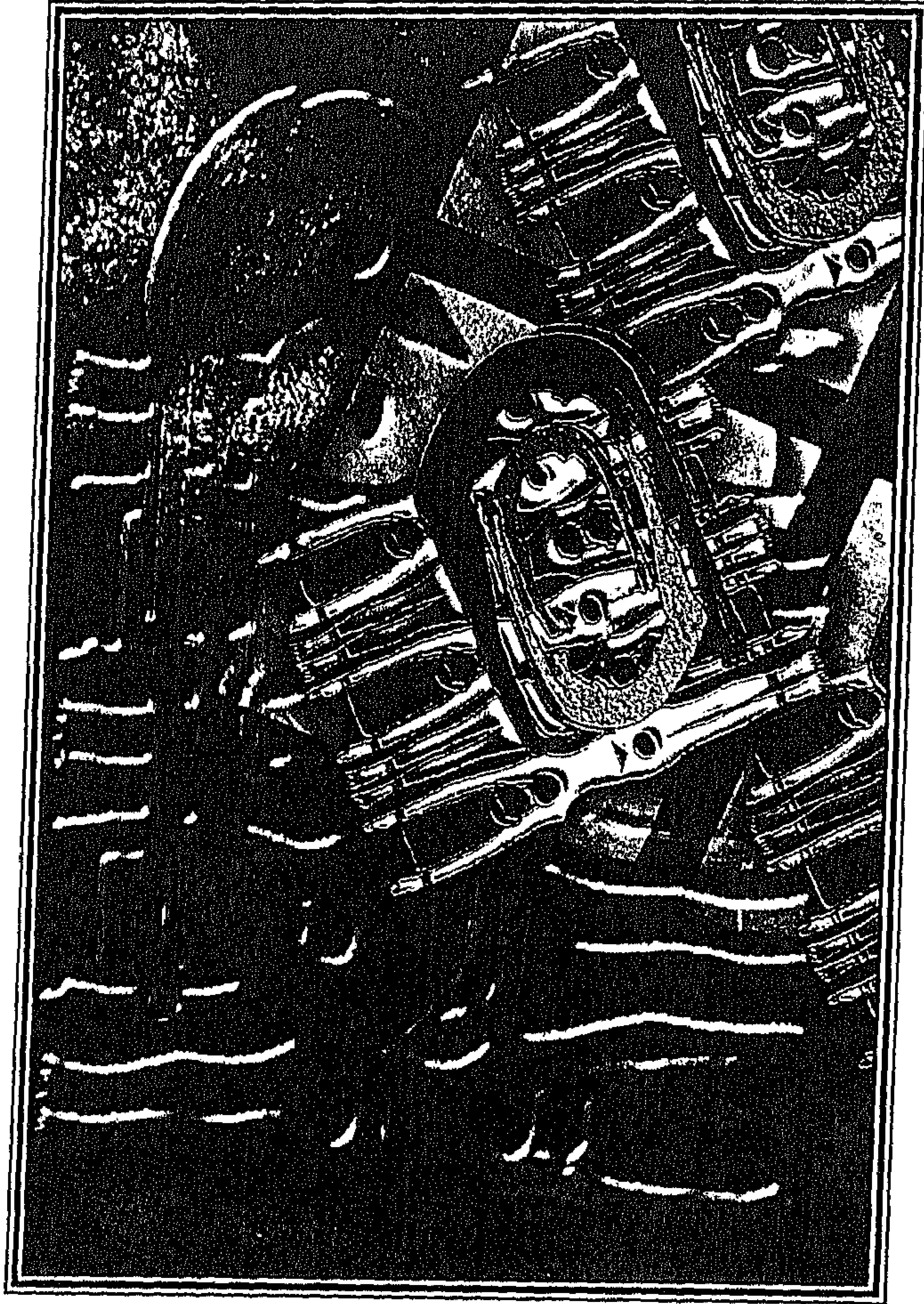
النموذج المطبوع رقم (١٧)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٦٥ سم
- **العناصر و المفردات** : تنحصرعناصر المعلق على العنصر الادمى .
- **التشكيل الفني** : قامت الدارسة بتوزيع العنصر الادمي بحيث شكل حركات تشكيلية متناغمة خلقت نمطا تعبيرا مختلفا نشأ من تنوع وإختلاف توزيع العنصر الادمي .

كما لعبت الألوان دورا في هذا البناء الفني حيث مثل اللون الأزرق بدرجاته تكتلا لوني أسفل العمل ، كما ساهم بإبراز التكوين الأساسي بالتصميم ، والذي تميزت ألوانه بتنوعها و إنسجامها معا .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل مقر النقابة العامة للفنانيين التشكيليين .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (١٧)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٩ – ب)

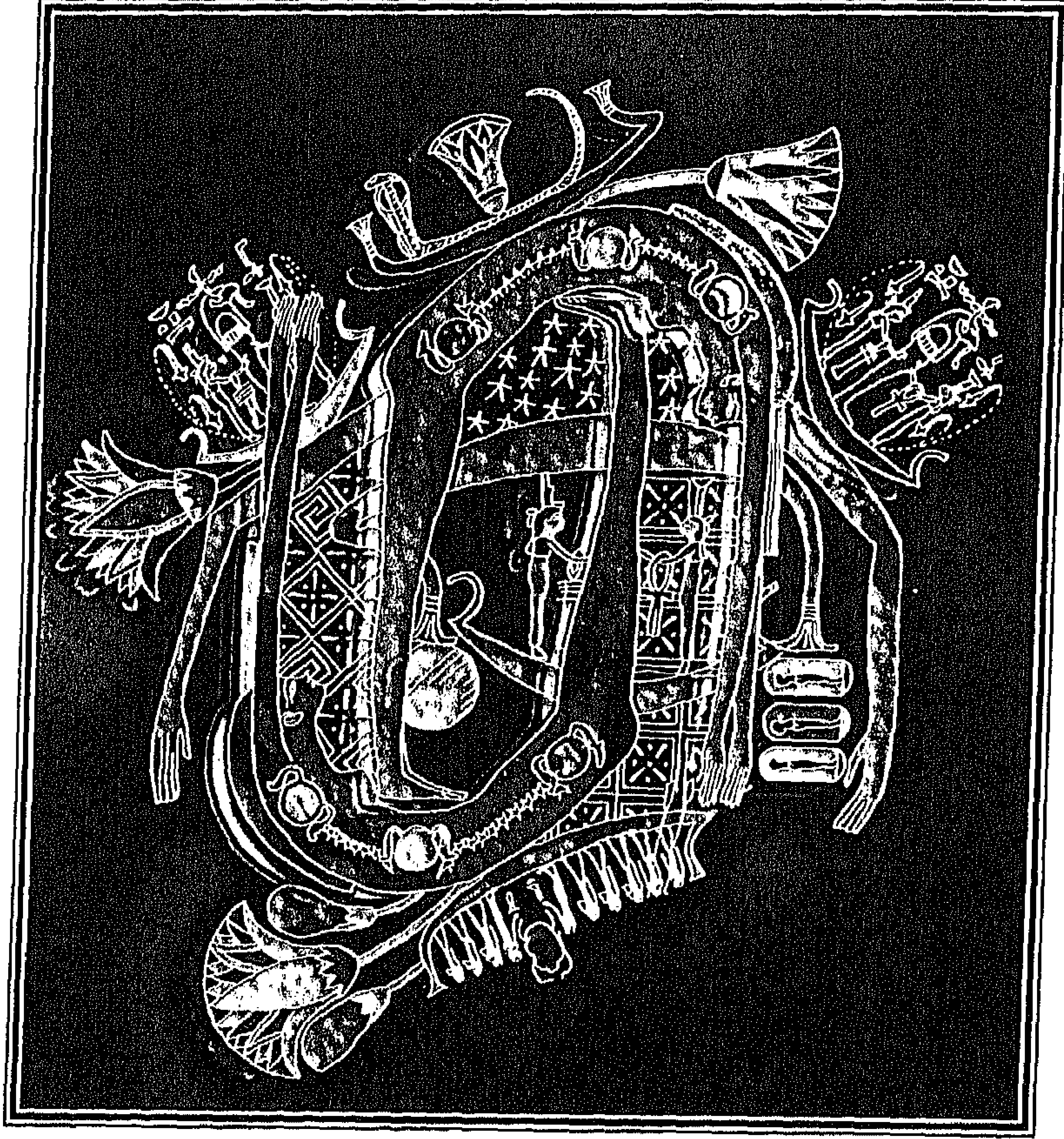
النموذج المطبوع رقم (١٨)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٨٠ سم
- **العناصر و المفردات** : تنوعت عناصر المعلق ما بين ادمية ونباتية وهندسية وحيوانية .
- **التشكيل الفني** :إعتمدت فكرة هذا المعلق على دمج ومزج مجموعة العناصر المختلفة معا بأسلوب يتحقق معه وحدة في جنبات العمل الفني ، وقد جاء توزيع العناصر خلاف الادمية منها بتوزيع مستوحى من إنسيابية و إنحناءات العنصر الادمي لتتداخل العناصر معا في رقة وتشكيل منصهر العناصر .

جاء توزيع اللون ليكمل المنظومة الجمالية من خلال درجات لونية متناسقة ومتسقة جماليا ساهم في هذا الإتساق إنسحاب الدرجات اللونية من عناصر التصميم لتنصهر في الخلفية على هيئة ظلال خفيفة لتصبح الخلفية جزء مكملا للتكوين .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل إحدى قاعات دار الأوبرا المصرية .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود

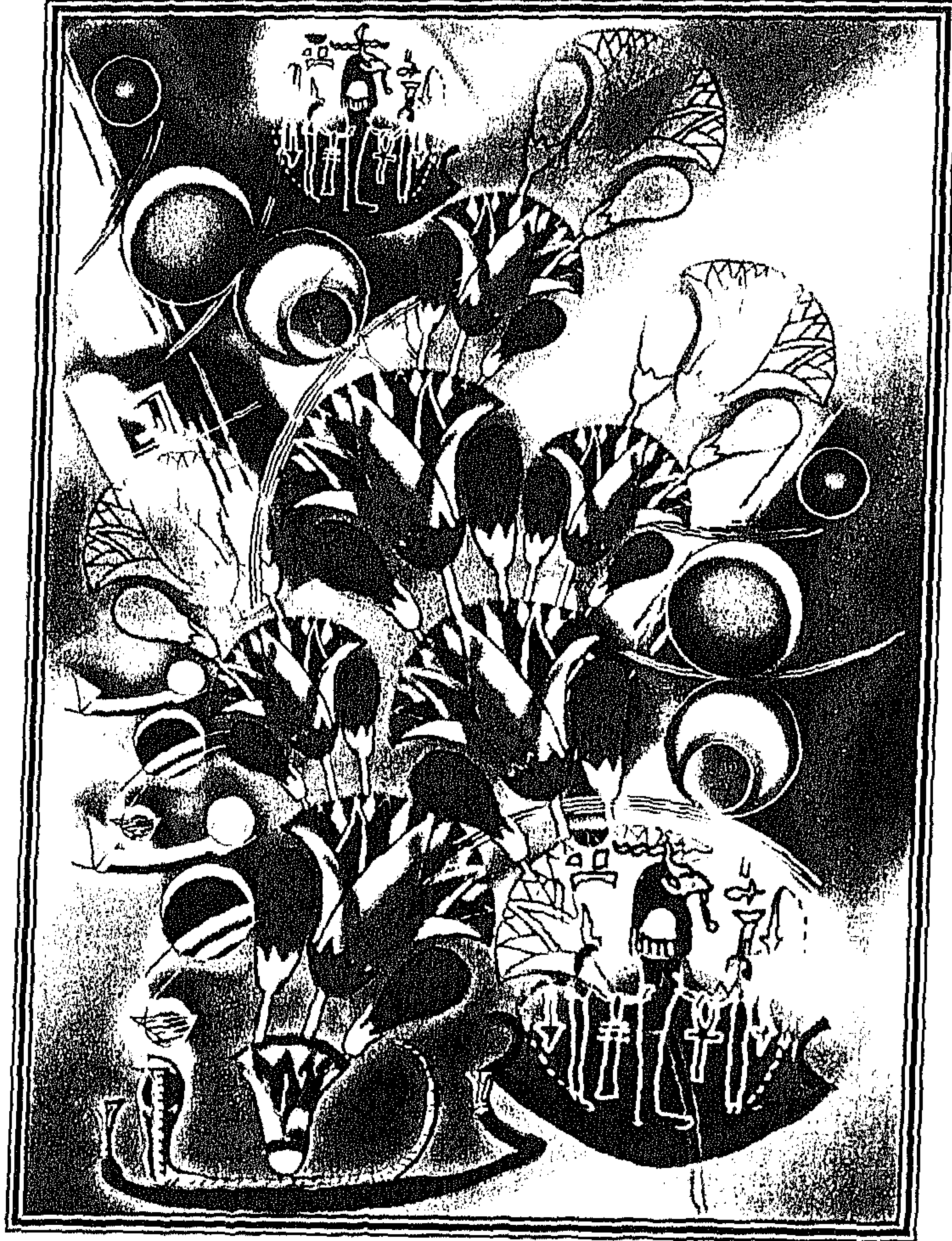


نموذج مطبوع رقم (١٨)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٣ – أ)

النموذج المطبوع رقم (١٩)

- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٦٨ سم
- **العناصر و المفردات** : تعتمد فكرة هذا المعلق على توزيع العنصر النباتي بشكل مختلف مع بعض الأشكال الهندسية .
- **التشكيل الفني** : لجأت الدارسة في هذا المعلق الي إستخدام بعض الأشكال الهندسية من دائرة وخط لإضفاء روح إبتكارية مختلفة ، فجاءت العناصر النباتية مختلفة الإتجاهات لتؤكد على الديناميكية الصادرة من أشكال الدوائر والخطوط ، وقد جاء إستخدام اللون متناسبا مع طبيعة التطوين وطبيعة عناصره النباتية .
- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل احدى المنظمات الهادفة لحماية الثروة النباتية .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (١٩)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (٣ – هـ)

النموذج المطبوع رقم (٢٠)

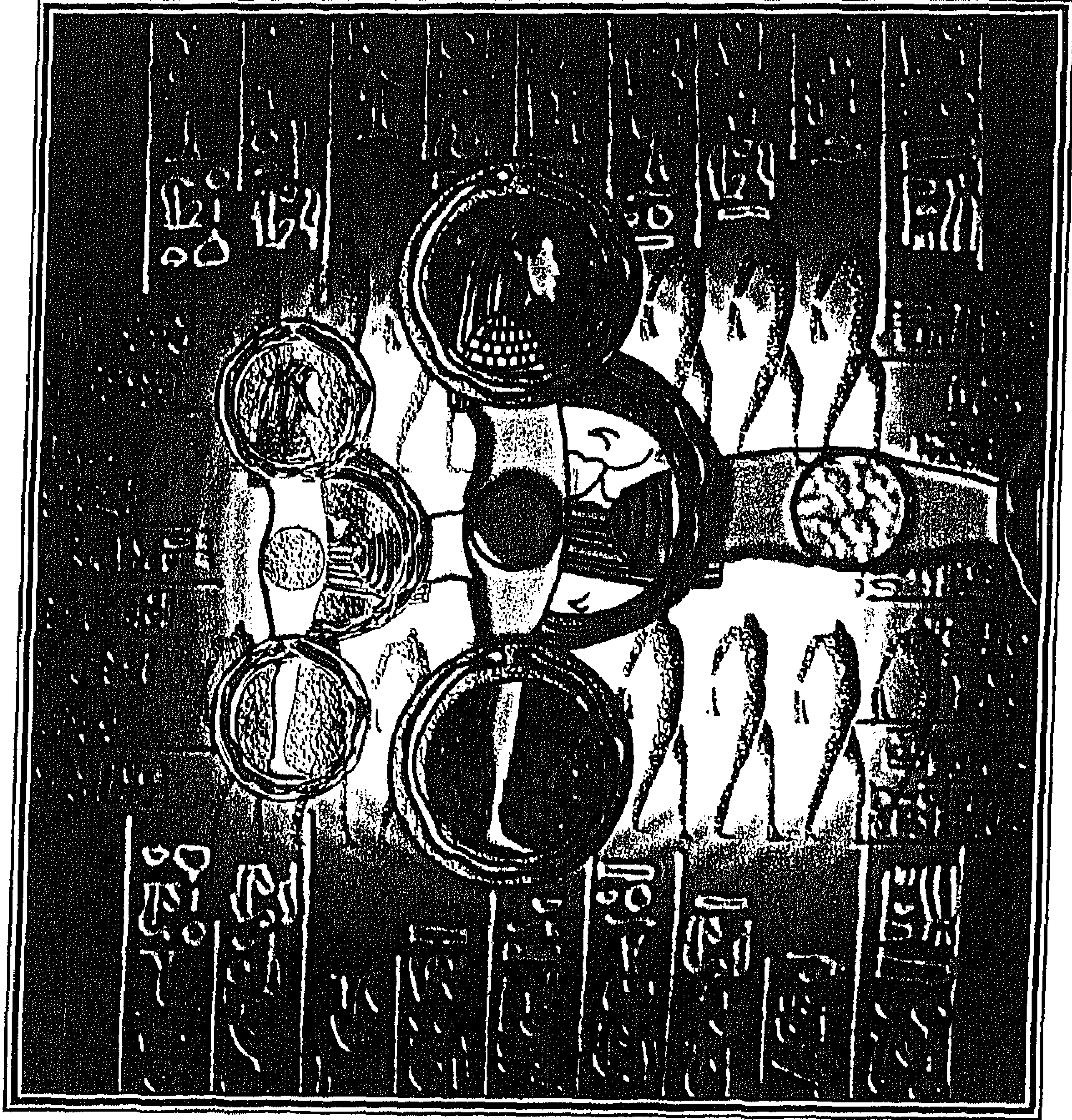
- **أبعاد المعلق** : ٩٥ × ٩٠ سم
- **العناصر و المفردات** : تعتمد فكرة هذا المعلق على مجموعة من العناصر الكتابية و الادمية .

التشكيل الفني : العنصر الادمى بالمعلق هو الأهم على الاطلاق ، ويظهر في هذا المعلق التركيز عليه في المقام الأول فهو المحتل لبؤرة العمل ، والذي تميز بالحجم ، في حين استخدمت الكتابات الهيروغليفية بخطوطها الرأسية الحرة لتتماشى وتوزيع العناصر بالتصميم .

وقد تم إبراز العنصر السائد بإستخدام الإضاءة التي تم إسقاطها خلف العنصر الادمي المجسم مما أكسبه نوعا من العمق الإيقاعي المتناغم .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل إحدي المكتبات العامة .
- نوع الخامة :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (٢٠)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (١٠ – ب)

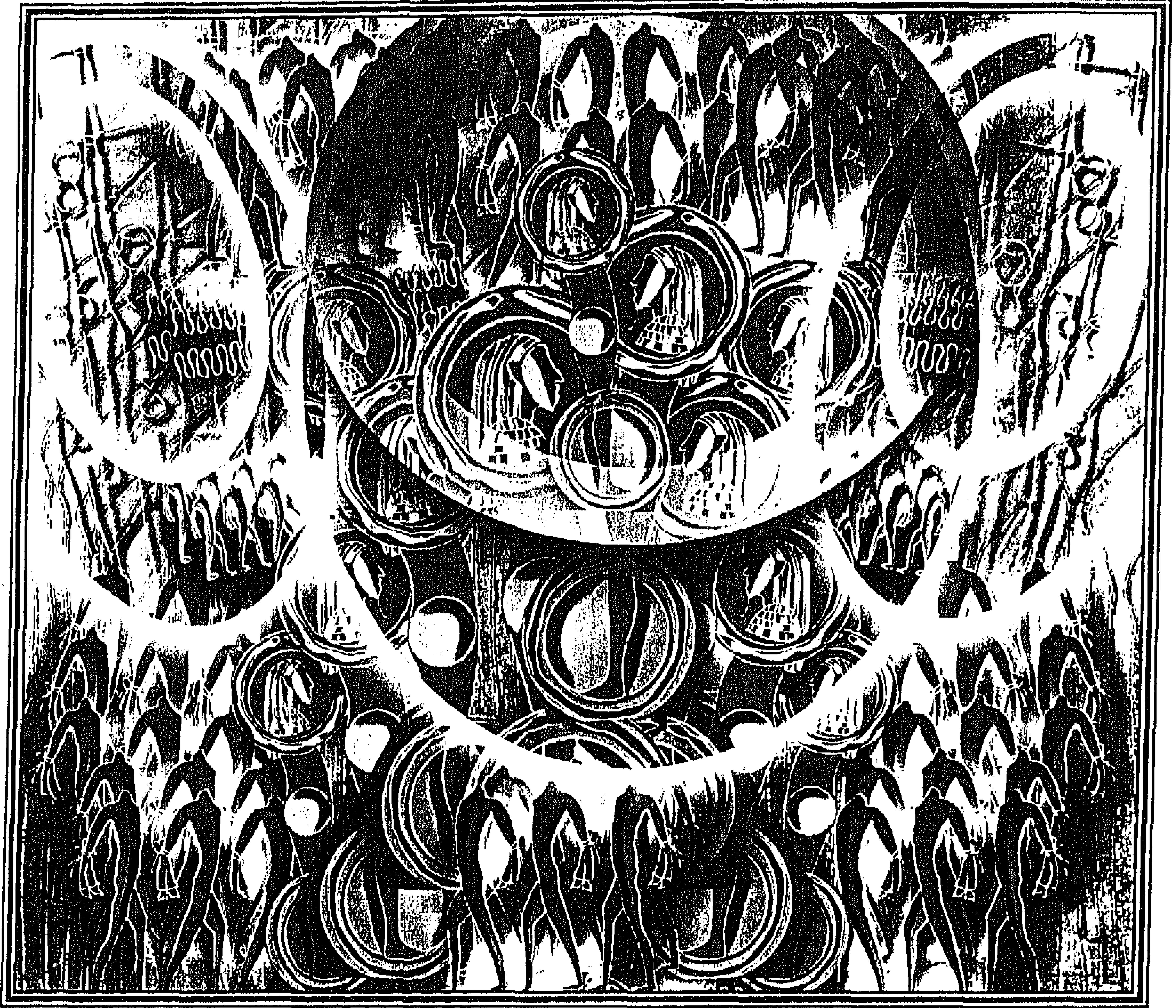
النموذج المطبوع رقم (٢١)

- **أبعاد المعلق** : ٦٨ × ٩٥ سم
- **العناصر و المفردات** : تعتمد عناصر هذا المعلق على العنصر الادمى و الشكل الهندسي .
- **التشكيل الفني** : تم توزيع مجموعة العناصر الادمية في مساحة الكلية للتصميم ، ونظرا لتعدد العناصر وكثافتها كان لابد من فرض ضرب من الوحدة على التصميم بوجه عام كان في طريقة إستخدام اللون ، حيث وزع بطريقة تبرز العناصر وتحددها ، كما جاء إستخدام الأشكال الهندسية وتقاطعها لتعيم تلك الوحدة و لبعث شعورا بالحركة .

وكان من إستخدام الاضاءة مع الأشكال الهندسية ان تثير الإنتباه الذي بدوره يؤكد على وحدة العناصر .

- **التوظيف المقترح** : معلق جداري يصلح لتجميل إحدي قاعات مركز المؤتمرات الدولية .
- **نوع الخامة** :قماش مخلوط (قطن بولى استر)
- **أسلوب التنفيذ** : الطباعة الرقمية Digital Textile System بإستخدام ماكينة انكاد Encad 1500 TX .
- **الأحبار** : أحبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Code No.	الرقم الكودي	اللون
TX. Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	ازرق داكن
TX.Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	احمر ارجواني
TX. Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	اصفر
TX. Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	اسود



نموذج مطبوع رقم (٢١)
المأخوذ عن الفكرة التصميمية (١٠ ـ هـ)

تعقيب على الفصل السادس:

تعتبر المعلقات النسجية أعمالا فنية خاضعة لكل مقومات العمل الفني مع اختلاف أنها تتحرك خلال وسيط ما أي له صفات نفعية وقيمة جمالية وتعبيرية ، فهو فن لا يستهان به لأنه إبداع حقيقي له قيمته ، فلم يعد يعني المصطلح اللفظي للمعلق ما عناه في الماضي بل أصبح وسيلة للفنان ليعبر بها عن إحساسه الفني ورؤيته وفكره الإبداعي .

ومجال طباعة المعلقات النسجية كغيره من المجالات التي كان لاستخدام التقنية الحديثة الأثر البالغ في رقيها والحصول منها على أفضل النتائج وأدقها .

ونظرا للتقدم التكنولوجي الهائل الذي يتميز به عصرنا فظهرت الحاجة إلي تطبيق أساليب الطباعة الرقمية على المنسوجات مباشرة .

فأصبحت تكنولوجيا الطباعة الرقمية أحد الوسائل التطبيقية والتنفيذية لعملية الطباعة والتي تسهم في الحصول على أقصى درجات الثراء الفني والدقة المتناهية .

النتائج و التوصيات

النتائج والتوصيات :

أولا : النتائج :

في نهاية تلك الدراسة ترى الباحثة إنها حققت الفروض التي طرحتها في مقدمة البحث ، وقد ظهرت من تلك الدراسة النتائج التالية :

١. توصلت الدراسة بتناولها لأهم ملامح الحضارة الفنية في عصور مصر القديمة المتعاقبة أن الفن كان متأثرا بمختلف الحقب التاريخية التي مر بها بدءا من عصر ما قبل الأسرات والدولة القديمة والدولة الوسطى والدولة الحديثة ، من خلال عرض للأعمال الفنية المصرية القديمة من تصوير ونحت وفنون دقيقة .

٢. سلطت الدراسة الضوء على الفن المصري القديم وأثبتت أنه كان مكرسا لخدمة الدين والعقيدة المصرية القديمة ، حيث اعُتبرت المشاهد الأسطورية المصورة مثالاً على الصلة الوثيقة بين الدولة والدين ، وبين الفن والعقيدة .

٣. أكدت الدراسة التاريخية للمشاهد الأسطورية المصورة على أن التعمق في دراسة تاريخ الأجداد يعتبر تمهيد للمستقبل وإن كان من منظور فني لأنه يصل الماضي بالحاضر، كما أنه يعطى فكرة واضحة عما واجه الفنان من صعاب ونجاح في إبراز فكرته ومعتقده .

٤. تبين من خلال الدراسة الفنية للمشاهد الأسطورية المصورة ولع الفنان المصري القديم بالتصوير الجداري عند تصويره لكثير من أحداث الأساطير المصرية القديمة ، كذلك أظهرت حرصه على تلوينها بأزهى الألوان أملاً أن تجتاز هذة الألوان بالنفس عبر عالم الأرض إلى عالم السماء ، كذلك أشارت الدراسة إلى أهم التقاليد والقيود التي التزم بها الفنان المصري في فن التصوير .

٥. تمكنت الدراسة من كشف النقاب عن بعض العناصر الفنية المصرية القديمة والمستمدة من المشاهد الأسطورية والتي تحمل في طياتها الكثير من القيم التشكيلية والفنية ، والتي تمتاز بالمرونة مع ملاءمتها للتطويع فيمكن من خلالها الوصول إلى حلول تشكيلية مبتكرة تناسب ابتكار تصميمات تصلح للمعلقات الحائطية بمفهوم معاصر.

٦. بينت الدراسة الطابع الفني والأسس الجمالية التي امتازت بها المشاهد المصورة لأحداث الأسطورة المصرية القديمة من خلال الدراسة الفنية التحليلية (تحليل فني هندسي) لبعض نماذج تلك المشاهد ، ووصل عدد

تلك النماذج إلى ١٥ نموذج ، الأمر الذي أتاح فرصة للتعمق في قدرات وبراعة الفنان المصري القديم رغم القيود التي فرضها الكهنة فاتسمت تلك المشاهد الأسطورية بشيء من الثبات و السكون .

٧. استفادت الباحثة من دراسة التصميم ومدى أهميته ومبادئه والعوامل المؤثرة عليه وإلقاء الضوء على العملية التصميمية ، حتى يقوم إبتكار الأفكار التصميمية على ركيزة علمية وأسس فكرية فنية صحيحة ليتحقق في النهاية البناء الفني الجيد إضافة إلى إطار تراثي وحضاري مصري صميم .

٨. قدمت الباحثة مجموعة من الأفكار التصميمية بلغ عددها (١٠) أفكار تصميمية منفذة بالقلم الحبر ، وقد عولجت تلك الأفكار بإمكانيات الحاسب الآلي المطورة لابتكار عدد من الأفكار التصميمية مشتقة من التصميمات الأساسية يتراوح عددها (٥٠) فكرة تصميمية تصلح للمعلقات النسجية المعاصرة ، وقد أعطى إستخدام الحاسب الآلي بُعد تشكيلي مبتكر وثراء جمالي وفني .

٩. كونت الدراسة فكرة مجملة شبه تفصيلية عند بداية استخدام الحاسب الالي والتطور التاريخي لصنعه ، كذلك إسهاماته في مجال تصميم طباعة المنسوجات .

١٠. أظهرت الدراسة أن الطباعة بأسلوب الطباعة الرقمية لما له من مميزات هو الأسلوب الأمثل لطباعة الأقمشة التي تصلح كمعلقات حائطية لإخراج تصميمات مختلفة الملامس والأشكال .

١١. أظهرت الدراسة أن استخدام الأساليب التكنولوجية الحديثة والمتمثلة في الحاسب الآلي والطباعة الرقمية في مجال التصميم تقرب المسافة بين الابتكار والتنفيذ ، بحيث لا يستحيل تنفيذ فكرة أو تأثير ما ، كما أن ذلك يوفر بُعد آخر لمزيد من الإمكانيات المتاحة أمام المصمم .

١٢. قدمت الدراسة مجموعة من النماذج التصميمية المطبوعة بطريقة الطباعة الرقمية يصل عددها (٢١) عملاً كنماذج تطبيقية لموضوع البحث ، وذلك للاستفادة من القيم التعبيرية والبناء الفني للمشاهد الأسطورية المصورة لإخراج تصميمات تناسب طباعة المعلقات الحائطية المعاصرة ، مع إلقاء بعض الضوء على المعلق وتطوره التاريخي وأسلوب التعليق .

ثانيا : التوصيات :

توصى الباحثة بضرورة :

١. الاهتمام بدراسة الفن المصري القديم وموضوعاته المختلفة للاستفادة من القيم التعبيرية والتشكيلية التي يحملها بين طياته ، فهو معين ينهل منه المهتمون بالفنون فلا ينضب ، وهو أعظم تراث حضاري وفني شهده العالم منذ خلقه ، كما أن دراسة الفن المصري القديم هى خير شاهد ومعلم لأصالة وعبقرية المصري القديم .

٢. الاهتمام بدراسة الفنون المصرية القديمة عامة دراسة موسعة متخصصة متعمقة في شكل موسوعات فنية ، الأمر الذي يؤدى إلى ترسيخ الهوية الفنية المصرية ، كذلك يخلق تاريخ فني موثق يكون بمثابة ركيزة يستفيد منها الفنان المصري المعاصر .

٣. دراسة واستلهام قيم تشكيلية جديدة و أساليب فنية من الموضوعات المختلفة في الفن المصري القديم بما تحمله من عناصر تشكيلية وجمالية وإدماجها مع أساليب الفن التطبيقي المعاصر في مصر .

٤. الاهتمام بوسائل التنفيذ والتقنيات والتكنولوجيا الحديثة والتي تعتبر عنصرا أساسياً في صياغة القيمة الفنية للمعلق النسجي ، حيث لا يمكن فصلها عن عناصر الإبداع لإخراج المنتج التطبيقي المطلوب بما يتماشى ومتطلبات العصر .

٥. عمل دراسات فنية وتحليلية للفنون المصرية على مر العصور سواء كان فنا فرعونيا أو قبطيا أو إسلامي ، قديم كان أو حديث ومعاصر في شكل موسوعات فنية علمية ، حيث يستفيد المصمم المصري من البناء الفني والقيم الجمالية لتلك الفنون المصرية لخلق أعمال تنافس التصميمات العالمية المعاصرة لتحقيق الريادة في مجال تصميم طباعة المنسوجات باعتبار الفنان المصري هو أحد أهم أقدم فناني العالم .

٦. تفعيل العلاقة بين كليات الفنون عامة والفنون التطبيقية خاصة وبين مراكز الأبحاث العلمية التطبيقية للاستفادة من الدراسات المختلفة لخدمة المجتمع والنهوض بمجال الفن والصناعة باعتبارهما وجهان لعملة واحدة هو الفن التطبيقي وذلك بتطبيق الأبحاث العلمية الفنية التطبيقية .

المراجع العربية والأجنبية

مراجع الدراسة

أولا : المراجع العربية :

أ- الكتب العربية :

١. ابـــن عبـــد ربـــه : " العقد الفريد " - المطبعة الأزهرية - القاهرة - ١٩٤٠ م.

٢. أبــو صـــالح الألفـــي : " الموجز في تاريخ الفن العام " - دار نهضة مصر - القاهرة - ١٩٨٠ م .

٣. أحمد حافظ رشدان - فتح الباب عبدالحليم : " التصميم في الفن التشكيلي " - عالم الكتب - القاهرة - ١٩٧٠ م .

٤. أحمـــد رفيـــق علـــى : " التصميم أسسه ومقوماته الجمالية والتعبيرية" - مطبعة مودرن سنتر - طبعة أولى - القاهرة - ١٩٩٨ م .

٥. احمـــد شـــحاتة - عبـــدالعزيز جـــودة : " قراءات في التذوق و تاريخ الفن " - القاهرة - ١٩٩٥ م .

٦. أحمـــــد فخــــري : " مصر الفرعونية - موجز تاريخ مصر منذ أقدم العصور حتى ٣٣٢ ق.م " - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٦٠ م .

٧. أحمد وحيد مصطفى : " الحاسبات ما هي وكيف تعمل " - شركة النعام - القاهرة - ٢٠٠٢ م .

٨. أدولف أرمان : " ديانة مصر القديمة " - ترجمة عبد المنعم أبوبكر - محمد أنور شكري - مكتبة مدبولي - القاهرة - ١٩٩٥ م.

٩. أدولـــف أرمـــان - هرمـــان رانكـــه : " مصر والحياة المصرية في العصور القديمة " ترجمة و مراجعة عبد المنعم أبو بكر - محرم كمال - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ١٩٥٢ م .

١٠. اريـــك هـــور نـــونج : " وادي الملوك أفق الأبدية - العالم الآخر لدى قدماء المصريين " - ترجمة محمد العزب موسى - مراجعة محمود ماهر طه - مكتبة مدبولي - الطبعة الأولى - القاهرة - ١٩٩٦ م .

١١. إســـماعيل شـــوقي إســـــــماعيل : " التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي " - الناشر المؤلف - توزيع زهراء الشرق - القاهرة - ٢٠٠٠ م .

١٢. إسماعيل شوقي : " الفن و التصميم " - الناشر المؤلف - مطبعة العمرانية للأوفست - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٩٨ م .
١٣. : " الموسوعة المصرية - تاريخ مصر القديمة واثارها " - المجلد الاول - الجزء الاول - وزراة الثقافة والاعلام - سنة النشر غير مذكورة.
١٤. إنصاف نصر - كوثر الزغبي : " دراسات في النسيج " - الجزء الأول - القاهرة - ١٩٧٢ م .
١٥. أنطوان بطرس : " موسوعة الكمبيوتر الميسرة " - مكتبة لبنان - القاهرة - ١٩٩١ م .
١٦. ايمن فاروق : " فن التصميم في الفنون التشكيلية " - الناشر المؤلف - القاهرة - ٢٠٠٥ م .
١٧. إيهاب بسمارك الصيفي : " الأسس الجمالية و الإنشائية للتصميم - فاعليات العناصر التشكيلية " - الكتاب المصري للطباعة و النشر- القاهرة - ١٩٩٨ م .
١٨. باسكال فيرنوس - جان يويوت : " موسوعة الفراعنة " - ترجمة محمود ماهر طه - دار الفكر للدراسات و النشر والتوزيع - الطبعة الأولى - القاهرة - ١٩٩١ م .
١٩. بيتر نون : " في أعماق الحاسب الشخصي " - ترجمة محمود شباح - أكرم السيد - شعاع للنشر والعلوم - حلب - ٢٠٠٦ م .
٢٠. ت.ج .هـ.جيمز : " الحياة أيام الفراعنة " - ترجمة احمد زهير أمين - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٧ م .
٢١. ———— : " كنوز الفراعنة " - ترجمة احمد زهير أمين - الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٩٥ القاهرة - م .
٢٢. ثروت عكاشة : " تاريخ الفن (الفن المصري ١) " - دار المعارف بمصر - القاهرة - ١٩٧١ م .
٢٣. ———— : " تاريخ الفن (الفن المصري ٢) "- دار المعارف بمصر - القاهرة - ١٩٧٢ م .
٢٤. جان دوريس : " معجم الحضارة المصرية القديمة " - ترجمة أمين سلامة - مراجعة سيد توفيق - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢ م .
٢٥. جان يويوت : " مصر الفرعونية " - ترجمة سعد زهران - مراجعة عبد المنعم أبو بكر - مؤسسة سجل العرب - القاهرة - ١٩٦٦ م .

٢٦. جورج بونز- سيرج سونرون – جان يويوت - أ.أ.س.أدواردز - ف.ل.ليونيه - جون ولسون : " الحضارة المصرية " - مكتبة النهضة المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر - القاهرة - سنة النشر غير معروفة .

٢٧. جورج نوبار سيمونيان : " الطباعة الرقمية (طباعة القرن الواحد والعشرين) " - الناشر شركة IPCL الشركة الدولية للإتصالات الطباعية - إنجلترا - طبع بدار نوبار للطباعة - الطبعة الأولى - القاهرة - أبريل ٢٠٠٠ م .

٢٨. جوهانز آيتين : " التصميم و الشكل – المنهج الاساسى لمدرسة الباهاوس " - ترجمة صبري محمد عبد الغنى - مراجعة شوقي جلال - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٨ م .

٢٩. جيروم ستولينتير : " النقد الفني " - ترجمة فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨١ م .

٣٠. جيفري سبنسر : " مصر في فجر التاريخ " - ترجمة عكاشة الدالي - سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية - القاهرة - ١٩٩٩ م .

٣١. جيمس هنرى برستد : " تاريخ مصر من أقدم العصور إلى الفتح الفارسي " - ترجمة حسن كمال - المطبعة الأميرية -القاهرة - ١٩٢٩ م .

٣٢. حسين علي - خالد سرور : :" الكمبيوتر والتصميم " - حسبو - القاهرة - ٢٠٠٢ م .

٣٣. ديك ماكيلاند : " فوتوشوب ٦ - فوردا ميز " - دار الفاروق للنشر و التوزيع - القاهرة - ٢٠٠١ م .

٣٤. ر. انجلباخ : " مدخل إلى علم الآثار المصرية " - ترجمة احمد محمود موسى - مطابع المجلس الأعلى للآثار - مشروع المائة كتاب - القاهرة - ١٩٨٨ م .

٣٥. رمضان عبده على : " حضارة مصر القديمة منذ أقدم العصور حتى نهاية عصور الأسرات " - الجزء الثاني - وزارة الثقافة - المجلس الأعلى للآثار - سلسلة الثقافة الأثرية و التاريخية مشروع المائة كتاب - القاهرة - سنة النشر غير مذكورة .

٣٦. رنـــدل كـــلارك : " الرمـز والأسطورة في مصر القديمة " - ترجمة احمد صليحة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٨ م .
٣٧. روبرت جيلام سكوت : " أسس التصميم " - ترجمة محمد محمود يوسف - عبد الباقي محمد إبراهيم - مراجعة عبد العزيز محمد فهيم - دار نهضة مصر للطبع و النشر - الطبعة الثانية - الجمعية المصرية لنشر المعرفة و الثقافة العالمية - القاهرة - ١٩٨٠ م .
٣٨. رودولـــف انـــتس : أساطير العالم القديم - ترجمة احمد عبد الحميد يوسف - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة - ١٩٧٠ م .
٣٩. ســـليم حـــسن : " مصر القديمة في عصر ما قبل التاريخ إلى نهاية العهد الأهناسي " - مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب - الجزء الأول - القاهرة - ١٩٩٣ م .
٤٠. ســـمير أديـــب : " موسوعة الحضارة المصرية القديمة " - دار العربي للنشر والتوزيع - الطبعة الأولى - القاهرة - ٢٠٠٠ م .
٤١. سمير محمد حسن : " فن الإعلان " - دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٧ م .
٤٢. ســـيد توفيـــق : " تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم (مصر والعراق) " - دار النهضة العربية - القاهرة - ١٩٨٧ م .
٤٣. ســـيريل الدريـــد : " الحضارة المصرية – من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية الدولة القديمة " - ترجمة مختار السويفي - مراجعة احمد قدري - الدار المصرية اللبنانية - ١٩٩٦ م .
٤٤. ـــــــــــــــ : " الفن المصري القديم " - ترجمة احمد زهير - مراجعة محمود ماهر طه - وزارة الثقافة - هيئة الآثار المصرية - سلسلة الثقافة الأثرية و التاريخية – مشروع المائة كتاب – القاهرة - سنة النشر غير مذكورة .
٤٥. شكري عبد الحميد : " العملية الإبداعية فن التصوير " - سلسلة كتب المعرفة - العدد ١٠٩ - الكويت - يناير ١٩٨٧م.

٤٦. صبحي الشاروني : " فن النحت في مصر القديمة و بلاد ما بين النهرين - دراسة مقارنة " - الدار المصرية اللبنانية - القاهرة - ١٩٩٣ م .

٤٧. عبد الحليم نور الدين : " مواقع و متاحف " - الآثار المصرية - القاهرة - ٢٠٠١م .

٤٨. عبد العزيز صالح : " حضارة مصر القديمة وأثارها " - الجزء الأول - مكتبة الأنجلو المصرية - إصدار ثالث - القاهرة - ١٩٩٢ م .

٤٩. نخبة من العلماء (عبد العزيز صالح - عبد المنعم أبو بكر - محمد شفيق غربال - مصطفى عامر - سليمان حزين - سليم حسن - عبد الحميد سماحة - بول غليونجى - احمد فخري - نجيب ميخائيل - محرم كمال - جمال الدين مختار) : " تاريخ الحضارة المصرية (العصر الفرعوني) " - المجلد الأول - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - سنة النشر غير مذكورة .

٥٠. عريان لبيب حنا : " الشخصية المصرية في مصر القديمة " - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠٣ م .

٥١. على الشماط : " تاريخ الفن " - منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للموسيقا - الجمهورية العربية السورية - دمشق - ١٩٩٧ م .

٥٢. عمر النجدي : " أبجدية التصميم " - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٦ م .

٥٣. كريستيان ديروش نوبلكور : " المرآة الفرعونية " - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٩ م .

٥٤. ــــــــــــــ : " المرآة في زمن الفراعنة " - ترجمة حليم طوسون - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة - ٢٠٠٠ م .

٥٥. كريستيان ديزوشز : " الفن المصري القديم " - ترجمة محمود خليل النحاس - سلسلة الألف كتاب - ١٩٦٢ م .

٥٦. مانفرد لوركر : " معجم المعبودات و الرموز في مصر القديمة " - ترجمة صلاح الدين رمضان - مراجعة محمود ماهر - الطبعة الأولى - مكتبة مدبولي - القاهرة - ٢٠٠٠ م .

٥٧. مجدي محمد أبو العطا : " تعرف على الحاسب الشخصي " - مؤسسة جمال الجاسر للالكترونيات – الحسين للكمبيوتر و نظم المعلومات - القاهرة - ١٩٩٣ م .

٥٨. محرم كمال : " تاريخ الفن المصري القديم – صفحات من تاريخ مصر الفرعونية " - مكتبة مدبولي - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٩٨ م .

٥٩. محسن محمد عطية : " الجمال الخالد في الفن المصري القديم " - عالم الكتب - القاهرة - ٢٠٠١ م .

٦٠. ———— : " الفن والحياة الاجتماعية " دار المعارف بمصر - القاهرة - ١٩٩٧ م .

٦١. ———— : " الفن وعالم الرمز" - دار المعارف - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٩٦ م .

٦٢. ———— : " تذوق الفن - الأساليب و التقنيات - المذاهب " - دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٩٧ م .

٦٣. محمد إبراهيم بكر : " صفحات مشرقة من تاريخ مصر القديم " - مطبعة جامعة القاهرة و الكتاب الجامعي - القاهرة - ١٩٩٤ م .

٦٤. محمد إسماعيل سعد جاهين : " فن النحت المصري " - دار النشر غير مذكورة - ١٩٨٣ م .

٦٥. محمد الجوهري : " علم الفلكلور " - الجزء الأول - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية - ١٩٩٠ م.

٦٦. محمد الدسوقي : " حوار الطبيعة في الفن التشكيلي - المعرفة البصرية في أسس التكوين " – دار النشر غير مذكورة - ١٩٩٠ م .

٦٧. محمد أنور شكري : " الفن المصري القديم – منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة " - المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الأنباء و النشر - الدار المصرية للتأليف و الترجمة - القاهرة - ١٩٦٥م

٦٨. محمد بيومي مهران : " مصر والشرق الأدنى القديم (٥) - الحضارة المصرية القديمة "- الجزء الثاني " الحياة الاجتماعية و السياسية و العسكرية و القضائية و الدينية " - دار المعارف الجامعية - الطبعة الرابعة - الإسكندرية - ١٩٨٩ م .

٦٩. محمد جمال الدين مختار : " تاريخ الحضارة المصرية - العصر الفرعوني " - المجلد الأول - مكتبة النهضة المصرية .

٧٠. محمد شفيق غربال : " الموسوعة العربية الميسرة " - دار القلم ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٥٩ م .

٧١. محمد صالح على – هوريج سوروزيان : " المتحف المصري " - ترجمة محمد صالح على - مراجعة احمد عبد الحميد يوسف - مطابع المجلس الأعلى للآثار – القاهرة - ١٩٩٩ م .

٧٢. محمد عبد المنعم زكى : " الفن و التصميم "- دار النشر غير مذكورة - القاهرة - ١٩٩٠ م .

٧٣. محمد عزت سعد محمود عزت : " خواطر في الفن و التصميم حول غايات من القران الكريم " - مركز النشر - نقابة مصممي الفنون التطبيقية - القاهرة - ٢٠٠٢ م .

٧٤. ________ : " نظريات تصميم المنتج " - القاهرة - ١٩٨٤م

٧٥. محمود البسيوني : " أسرار الفن التشكيلي " - الجزء الأول - عالم الكتب - الطبعة الأولى - القاهرة - ١٩٨٠ م .

٧٦. ________ : " العملية الابتكارية " - دار المعارف بمصر - القاهرة - ١٩٦٤ م .

٧٧. ________ : " الفن و التربية " - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٤ م .

٧٨. مختار السويفي : " أم الحضارات – ملامح عامة لأول حضارة صنعها الإنسان " - الدار المصرية اللبنانية - الطبعة الأولى - الجزء الثاني- القاهرة- ١٩٩٩م

٧٩. مصطفى محمد حسين : " دراسات في تطور فنون النسيج والطباعة " - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة - ١٩٦٩ م .

٨٠. مصطفى محمد حسين - حسين حسين حجاج - عبد العزيز جودة : " تصميم طباعة المنسوجات اليدوية " - مطبعة حلوان - القاهرة - ١٩٩٣ م .

٨١. منى محمد ندا : " إبداع الفنان المصري القديم " - دار النشر غير معروفة - ١٩٩٨ م .
٨٢. منى مصطفى أبو طبل -أمين محمد شعبان : " النظم الطباعية (عمليات ما قبل الطبع والطرق الطباعية التصادمية)" - دار النشر غير مذكورة - سنة ١٩٩٩ م .
٨٣. نبيل حسن : " الكمبيوتر و العمارة - الموسوعة المعمارية " - دار الراتب الجامعية - القاهرة - سنة النشر غير مذكورة .
٨٤. نعمت إسماعيل علام : " فنون الشرق الأوسط القديمة " - دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٩ م .
٨٥. ———— : " فنون الشرق الأوسط و العالم القديم " – الطبعة السادسة - دار المعارف بمصر - القاهرة - ١٩٩٢ م .
٨٦. نيقولا جريمال : " تاريخ مصر القديمة " - دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٩٣ م .
٨٧. هدى عبد الرحمن محمد الهادي : " تصميم طباعة المنسوجات " - المتحدة للطباعة و النشر - القاهرة - ٢٠٠٠ م .
٨٨. هربرت ريد : " الفن و الصناعة - أسس التصميم الصناعي " - ترجمة فتح الباب عبد الحليم - محمد يوسف - دار الكتب- القاهرة - ١٩٧٤ م .
٨٩. والاس بدج : " آلهة المصريين " - ترجمة محمد حسين يونس - مكتبة مدبولي – القاهرة - ١٩٩٨ م .
٩٠. ول ديورانت : " قصة الحضارة " - الجزء الثاني من المجلد الأول الشرق الأدنى - ترجمة محمد بدران - مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٥٦ م .
٩١. ولـيم هـ . بيك : " فن الرسم عند قدماء المصريين " - ترجمة مختار السويفي- مراجعة احمد قدري - وزارة الثقافة - هيئة الآثار المصرية - القاهرة - ١٩٨٧ م .
٩٢. ياروسلاف تشرني : " الديانة المصرية القديمة " - ترجمة احمد قدري - مراجعة محمود ماهر طه - دار الشروق - الطبعة الأولى - القاهرة - ١٩٩٦ م .

٩٣. ياسـر سـهيل : " اتجاهات في التصميم و الإبداع " - مطبعة جامعة بنها - ٢٠٠٠ م .

٩٤. يحيـى حمـودة : " التشكيل المعماري " - مطبعة مصنع أسكندرية للكراسي - الإسكندرية - ١٩٧٧ م .

ب - أبحاث علمية غير منشورة :

٩٥. أبـو صـالح النـواوي : " الصلة بين الطبيعة والفن و التصوير الجداري "- رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ١٩٩٠ م .

٩٦. احمـد محمـد علـى عبـدالكريم : " إنتاج تصميمات زخرفية قائمة على تحليل النظم الإيقاعية لمختارات من الفن الإسلامية " - رسالة ماجستير - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ١٩٨٥ م .

٩٧. السـيد صـالح السـيد القمـاش : " سمات التصوير الجداري في مقابر بنى حسن " رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان – سنة ١٩٨٧ م.

٩٨. الهـام عبـد الـرازق محمـود : " دور الشمس كعقيدة و أثرها على فن التصوير المصري القديم " - رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - ١٩٩٦ م .

٩٩. أمـل عبـدا لله أحمـد : " أثر الأسطورة المصرية القديمة على إبداعات الحضارات القديمة " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - سنة ١٩٩٤ .

١٠٠ إيمـان محمـد أنـيس عبـد العـال : "القيم التعبيرية للديناميكية و الأستاتيكية في جداريات الفن المصري و مدى الاستفادة منها في تصميم طباعة المعلقات النسجية المعاصرة " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ٢٠٠٥ م .

١٠١ تـامر أحمـد فـؤاد الرشـيدي : " رمزية الألوان و دلالاتها في العمارة و الفنون المصرية القديمة حتى نهاية عصور الدولة الحديثة " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الآثار - جامعة القاهرة - ٢٠٠٤ م .

١٠٢ حـسين عبـد الباسـط حـسن : " الرمز والأسطورة كمدخل لإثراء الخيال في فن التحت " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان- سنة ١٩٩٤م

١٠٣. حسين محمد محمد حجاج : " المزج بين الطرق والأساليب الطباعية لابتكار معلقات بمسطحات كبيرة في القطعة الواحدة " - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ١٩٨٥م

١٠٤. دعاء احمد حامد خليل : " التصميم الطباعي لأربطة العنق بالنظام الرقمي المتكامل " - رسالة ماجستير غير منشورة - جامعة حلوان - كلية الفنون التطبيقية - ٢٠٠٤ م .

١٠٥. دينا احمد نفادي : " التكعيبية كقيمة تشكيلية لابتكار تصميم طباعة المعلقات المعاصرة من خلال الحاسب الآلي " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠٠ م .

١٠٦. ـــــــــــــــ : " فلسفة التجريدية التعبيرية في تصوير الفن الحديث و التقنية الابتكارية في تصميم طباعة المعلقات النسجية " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠٥ م .

١٠٧. رانيا السيد العربي محمد المصري : " القيم الجمالية للتناسب بين الشكل و الكتابة في المسطحات المصرية القديمة و مدى الاستفادة منها في تصميم طباعة المعلقات " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠٥ م .

١٠٨. رجاء عبد الخالق نور : " العنصر النباتي بين الرؤية الواقعية والتجريد المصري القديم والاستفادة منه في تصميم طباعة المعلقات " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠١ م

١٠٩. زكية محمود صدقي : " الأسس الفنية لمختارات من التصوير المصري القديم والإفادة منها في تدريس التربية الفنية للمرحلة الابتدائية " – رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية الفنية – جامعة حلوان – سنة ١٩٧٦ م.

١١٠. سحر عبد الفتاح طلب إبراهيم : " المعلقة الشعبية وإمكاناتها الجمالية والتربوية " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - سنة ١٩٩٦ م .

١١١. سلوى أبو العلا : " الأساليب الفنية في تصميم الرسوم المتحركة باستخدام الحاسب الآلي " – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان – ١٩٩٣ م .

١١٢. سمير سعيد الجنزوري : " الاتجاه الأسطوري في فن النحت المصري القديم " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - سنة ١٩٨٠ م.

١١٣. ــــــــــ : " النحت الأسطوري و أثره على النحت المعاصر " - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - سنة ١٩٨٨ م .

١١٤. سهير محمود عثمان : " الشكل وعلاقته بالمسطح في النباتات المصرية القديمة واستحداث تصميمات منها لأقمشة سياحية " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ١٩٨٢ م .

١١٥. ــــــــــ : " القيم التشكيلية للكتابات المصرية القديمة و إمكانية الاستفادة منها في تصميم أقمشة المعلقات المطبوعة " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان -١٩٨٩ م.

١١٦. سيد محمود خليفة : " المعلقات النسجية الحائطية بمصر المعاصرة وابتكار أسلوب جديد لتنفيذها " - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ١٩٨٢ م .

١١٧. صبري أحمد السيد : " دراسة القيمة الفنية للخط الكوفي على المنسوجات الإسلامية وبحث إمكانية الاستفادة منها في تصميم المعلقات المطبوعة " - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ١٩٧٩ م .

١١٨. صفية طه محمود القباني : " الجداريات المصرية القديمة والاستفادة من بعض رموزها في الجداريات المصرية الحديثة " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - سنة ١٩٩٣ م .

١١٩. عبد العزيز أحمد جودة : " العناصر النباتية العثمانية وإمكانية تطبيقها في باتيك معاصر " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ١٩٧٩ م .

١٢٠. عبد الوهاب محمود عبد الوهاب : " الدلالات الأسطورية في الفن المصري القديم كمصدر لتصميم القصص المعاصرة " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - ٢٠٠١ م .

١٢١. عصمت عبدا لمجيد حسن : " القيم التشكيلية لعناصر التصميم الجدارd في المساجد المملوكية والاستفادة منها في تصميم المعلقات النسجية المطبوعة " - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ١٩٩٩ م .

١٢٢. غادة احمد بيومي : " دراسة العناصر الزخرفية ببعض البيئات الصحراوية بمحافظة الشرقية و الإستفادة منها في إخراج تصميمات لأقمشة المفروشات المعاصرة " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ١٩٩٦م.

١٢٣. فايزة عبد النعيم عبد اللطيف : " التصوير المصري في الدولة الحديثة " – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان – سنة ١٩٩٩ م.

١٢٤. مايسة فكرى أحمد السيد : " القيم التشكيلية للشكل الهندسي في الفن الإسلامي والإستفادة منها في طباعة المعلقات النسجية المعاصرة " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ١٩٨٥ م .

١٢٥. ــــــــــــ : " القيم التشكيلية للزخارف الكاسية في الفن الإسلامي و إستحداث وحدات منها لطباعة المعلقات النسجية السياحية " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ١٩٩٢ م .

١٢٦. محمد حسن محمد : "التكوين في أعمال التصوير في الفن المصري القديم" - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ١٩٨٠ م .

١٢٧. محمد نبيل مصطفى حسن : " فلسفة التكوين في التصوير المصري القديم والمعاصر " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - سنة ١٩٨٧م .

١٢٨. محمود على محمود : " القيم التشكيلية للرسوم في فن التصوير المصري القيم و المعاصر " رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان – سنة ١٩٨٩ م .

١٢٩. منال محمدي طه العدوى : " اثر الفن المصري القديم على أعمال الفن المصري في القرن العشرين و استحداث حلول تشكيلية مبتكرة منها للمعلقات النسجية المطبوعة - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ١٩٩٦ م .

١٣٠. منال يوسف نجيب إبراهيم : " أقمشة المعلقات المطبوعة لمكتبة الطفل المصري بين البناء الفني والمضمون - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ١٩٩٨ .

١٣١. منى إبراهيم محمد عبد المجيد : " الطابع القومي المعاصر في تصميم طباعة منسوجات القطعة الواحدة " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠٠ م .

١٣٢. منى محمد سيد نصر : " القيم الجمالية لملامس السطوح الطبيعية و استحداث تصميمات منها لأقمشة السيدات المطبوعة بإمكانية الحاسب الآلي " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠١ م .

١٣٣. منى محمد ندا سليم ندا : " استخلاص القيم الفنية لمختارات من جداريات مصطبة ميريروكا كمدخل للتذوق الفني " – رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - ١٩٩٤ م .

١٣٤. نادية حسين صالح شريف : " الفن المصري وأثره على خلق الشخصية المصرية في التصوير الجداري " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ١٩٨٦ م .

١٣٥. نجلاء إبراهيم محمد الوكيل : " العلاقة الجمالية بين الأشكال الهندسية والملامس النسيجية في أعمال الفن الشعبي المصري وتناولها في تصميم معلقات مطبوعة - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - سنة ١٩٩٨ .

١٣٦. ــــــــــــــ : " أثر القيم الجمالية في الفن القبطي على الفن المصري المعاصر و الاستفادة منها في تصميم طباعة المعلقات " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠٢ م .

١٣٧. هديل فرحات محمد عبد الصبور : " الموضوعات التصويرية البحرية بين الطبيعة و الفن المصري القديم و مدى الاستفادة منها في تصميم طباعة المعلقات النسجية " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ٢٠٠٣ م .

١٣٨. هناء مسعد حراز : " السمات الفنية للتصوير المصري القديم بمقابر الفنانين في دير المدينة كمصدر لإبداع أعمال فنية معاصرة " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الفنية - سنة ١٩٩٧ م .

ج - الدوريات و البحوث :

١٣٩. بحوث في التربية الفنية و الفنون المجلد الأول - العدد الأول - جامعة حلوان - كلية التربية الفنية - يونيو ٢٠٠٠ م .

١٤٠. ــــــــــــــ المجلد التاسع - العدد التاسع - جامعة حلوان - كلية التربية الفنية - سبتمبر ٢٠٠٣ م.

١٤١. ــــــــــــــ المجلد الخامس - العدد الخامس- جامعة حلوان - كلية التربية الفنية - فبراير ٢٠٠٢ م .

١٤٢. ــــــــــــــ المجلد العاشر - العدد العاشر- جامعة حلوان - كلية التربية الفنية - يناير ٢٠٠٤.

١٤٣. حسين محمد محمد حجاج : " دفاعا عن التلقائية فى تصميم وإنتاج معلق المنسوج المطبوع فى مواجهة التكنولوجيا الحديثة والمستحدثة " - الفنون التطبيقية وتحديات القرن ٢١ - كتاب البحوث الجزء الثانى (المحور الثالث والرابع) - المؤتمر العلمى السادس لكلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - مارس ١٩٩٩م .

١٤٤ سليمان محمود حسن " المعلقة في الفن التشكيلي بين البناء الفني والمضمون الاجتماعي التاريخي " - مجلة دراسات وبحوث - جامعة حلوان - المجلد العاشر - العدد الأول - مارس ١٩٨٧ م .

١٤٥ عبدالعزيز صالح " فلسفات نشأة الوجود فى مصر القديمة" - مجلة المجلة - العدد ٢٦ السنة الثالثة - فبراير ١٩٦٩م.

١٤٦ مصطفى الرزاز " التحليل المورفولوجي لأسس التصميم و موقف المشاهد منها " - مجلة دراسات و بحوث - جامعة حلوان - المجلد السابع - العدد الثالث - القاهرة - أغسطس ١٩٨٤ م .

١٤٧ نادية عبد المعطى أهمية الرمز في الفن التشكيلي - مجلة دراسات وبحوث - جامعة حلوان - المجلد ١٠ - العدد ٤ - أغسطس ١٩٨٧ م .

١٤٨ مجلة كمبيوتر عربية مجلة تثبت العربية – CHIP " – السنة الثانية – العدد الخامس – ابريل ١٩٩٨ م .

ثانيا : المراجع الأجنبية :

References:

149. **A.Ahmed and L.W.C. Miles** : "A Study on Jet Printing for Textile" - Colourage - Annual - 1990.

150. **Alan F.Alford** : "The Midnight Sun - The Death & Rebirth of God in Ancient Egypt" - Eridu Books - Walsall England - 2004.

151. **Alberto Siliotti** : " La Vallée des Rois " - Guide des Meilleurs sites - Gründ .

152. **Albouy P.** : Mythes et Mythologie dans La Litteratura Francaise " - Paris - Edit Armand Collin - Coll- 1968.

153. **Alessandro Roccati** : " L`artde l`Egypte " - Citadelles & Mazenod - Paris - 1994.

154. **Ali Ahmed** : "Journal Society Dyers and Colorist - Volume 108 - October - 1992 .

155. **Allen J.P.** : " Genesis in Egypt - The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts " - New Haven - 1988 .

156. ____________ : "Middle Egyptian - An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs - UK. - 2000 .

157. **Altenmuller H.** : "Djed-Pfeiler.- in : Lexikon der Ägyptologie 1- Wiesbaden- 1975- cols. 1100-1105 .

158. **Andrews-Carol** : "Amulets of Ancient Egypt" - Great Britain - London - 1998.

159. **Arkel- J.** : "An Archaic Representation of Hather in Journal of Egyptian Archaeology 44-London - 1958.

160. **Aude Gros de Beler** : "La Mythologie Egyptienne " - Editions Moliere - Paris - 1998.

161. ____________ : Les Pharaons " - Maliere - Collection Splendeurs - Paris - 1997.

162. **Bevlin Marjorie Elliott** : "Degin Through Discovery" - London - 1970.

163. **Bickel Susanne** : "La Cosmogone Egyptienne Avant Le Nouvel Empire " - Suisse 1994 .

164. **Binder Sausanne** : "The Hereafter Ancient Egyptian Beliefs with Special Reference to The Amdwat " - Prism Archaeological Series 6- Egyptian Art Principles and Themes in Wall Scenes - Egypt - 2000 .

165. **Cauville Sylvie** : "Le Temple de Dendera- Guide Archeologique "- Imprimerie de L'Institut Francais D'Archeologie Orientale -T.xii- 1997.

166. **Christine El Mahdy** : "Mummies-Myth & Magic in Ancient Egypt" - Thames & Hudson - 1993.

167. **Clark R.T.R.** : "Myth and Symbol in Ancient Egypt" - London - 1978.

168. **Cyril Aldred - Jean - Louis de Cenival - Fernand Debono - Christiane Desroches - Noble Court - Philippe Lauer - Jean Le Clant -Jean Vercoutter** : "Les Pharaons - Les Temps des Pyramides " - Gallimard - 1978.

169. **Cyril Aldred - Paul Barguet - Christiane Desroches - Noble Court - Jean Le Clant - Hans Wolfgang Müller** : Les Phoraons " - L' Empire Des Conquérants - L'egypt Au Nouvel Empire - Gallimard - 1979- P

170. **Daw Son and Ellis** : "Will In kjets Ever Replace Screen for Textile Printing" J.S.D.S - Vol. 110 - Nov. 1994.

171. **E.A. Wallis Budge** : Osiris & The Egyptian Resurrection - Dover Publications - INC.- New York -Volume 1- 1973.

172. **E.A.Wallis Budge** : "The Gods of The Egyptian -Studies in Egyptian Mythology" - Volume 2 - Dover Publications - INC- New York - 1969.

173. **Egyptian Art in The Age of The Pyramids** : The Metropolitan Museum of Art - Harry N.Abrams - INC- New York - 1999.

174. **Encyclopedia Britannica** : - London- William Bethon- Vol. 15- 1973.

175. **Erik Hornung** : "L`Esprit du Temps des Pharaons" - Michele Hulin & Philippe Lebaud - 1996.

176. **Eugen Strouhal** : "Life of The Ancient Egyptians " - The American University in Cairo Press - 1992.

177. **Eva Von Bassow** : "The Egyptian Book of The Dead - The Book of Going Forth by Day " - Chronicle Book San Francisco - 1994.

178. **George Hart** : "Ancient Egypt – Eyewitness Guides" - Dorling Kindesley - London in Assaciation With The British Museum- London.

179. ____________ : "Egyptian Myths - The Legendary Past" - British Museum Press- 1995.

180. **Griffiths J.G.** : "The Conflict of Horus and Seth" - Liverpool - 1960 .

181. ____________ : "The Origins of Osiris and his Cult" - Leiden - 1980 .

182. **Guillemette Andreu** : "Images de La Vie Quotidienne en Egypte au Temps des Pharaons " - Henri et Jeanne Lanoe - Hachtte - 1992.

183. **H.M. Kulube- G.J. Hawkyard** : "Fabric Pretreatment and Inks for Textile Ink Jet Printing" - ITB Dyeing - Printing and Finishing - 1996.

184. **Hohn Provost** : "Dynamic Response in Textile Chemist and Colorist " - June 1995- Vol. 27- No. 6.

185. **Hornung E .** : " The Valley of the King - Horizon of Eternity " - USA- 1990 .

186. ____________ : The Ancient Egyptian Books of The Afterlife" - New York - 1999 .

187. ____________ : "The Conceptions of God in ancient Egypt - The One and The Many" - New York - 1982.

188. **Ions V.** : "Egyptian Mythology " - Italy - 1982.

189. **Irmgard Woldering** : "Götter und Pharaonen - Die Kultur Ägyptens im Wondel Geschichte " - Office du Livre - Feribourg - 1975.

190. **Isabella Brega** : "Ancient & Modern Egypt " - The American University IN Cairo Press - 1998.

191. **Isabelle Franco** : "Mythes et Dieux- Le Souffle du Soleil" - PYG Malion Gérardv Watelet – Paris - 1993.

192. **Jessie Culson** : "Oxford Illustrated Dictionary"- First Edition- Oxford University- Press- London- 1965.

193. **John Baines & Jaromir Málek** : "Atlas of Ancient Egypt " - Fournier A.Graficas SA - Vitoria in Spain.

194. ____________ : Atlas Of Ancient Egyptian- Phaidon Press LTd- Oxford- 1986 .

195. **John Bell and Steven Elliot** : "Computer Aided Design Tools " - New Riders Pub. - U.S.A. - 1994.

196. **John K. McDonald** : "The Tomb of Nefertari- House of Eternity"- The American University in Cairo Press - 1996.

197. **Krome Baratte** : "Logic and Design in Art Sience Mathematic" - British Library - London - 1980 .

198. **Lucie Lamy** : " Egyptian Mysteries " - New Light Ancient Knowledge - Thames And Hudson – London - 1981.

199. **Lurker Manfred** : "The Gods and Symbols of Ancient Egypt " - London - 1980.

200. **Mackenzie A' Donald** : " Egyptian Myth and Legend " U. S . A Bell Publishing Company - 1978.

201. **Magdy Abd El Kader** : Arved Hubler " - State of Art University in Digital Printing - the Mmitz Technical - Frankfart- 1999.

202. **Malinwski B.A.** : "Scientific Theory of Culture and Other Essays"- New York- Oxford University Press - 1960 .

203. **Manfred Maier** : "Basic Principles of Design" - New York - 1977 .

204. **Maurizio Re.Giorgio Agnese** : "Ancient Egypt" - White Star Publishers - 2000.

205. **Mohamed Saleh** : "Das Totenbuch - in Den Thebanischen Bamten grabern" - Verlag Philipp Von Zubern. Mainz am Rhein West Germany - 1984.

206. **Mohamed Saleh & Hourig Sourouzian** : " Official Cataloge The Egyptian Museum Cairo " - The Organisation of Egyptian Antiquities - The Arab Republic of Egypt - 1987.

207. **Nathaniel Harris** : "Hamlyn History of Egypt" - Hamlyn - Britain - 1997.

208. **New Standard Encyclopedia ed.** : Standard Educational Crop. Chicago- Vol. 11- 1991.

209. **Oxford Dictionary** : - London University Press - 4th ed.- 1925 .

210. **Pascal Vernus** : "The Gods of Ancient Egypt " - Tauris Parke Books – London - New York - 1998.

211. **Piankoff A.** : "Mythological Papyri- Egyptian Religious Texts and Representations - vol. 3- U.S.A.- 1957.

212. ____________ : " The Tomb of Ramsses VI"- USA - 1954.

213. **R.T.Rundle Clark** : Myth and Symbol in Ancient Egypt" - Thames & Hudson – London - first paperback edition - 1978.

214. **Ranke H.** : "Die Ägyptischen Personennamen " 2 Bande.- Glückstadt - 1952 - P. 95.

215. **Ransom C.L.** : "A Late Egyptian Sarcophages": Bulletin of The Metropolitian Museum of Art-Vol. Ix- New York - May - 1914.

216. **Régine Schulz et Matthias Seidel** : " L'Egypte - Sur Les Traces De La Civilisation Pharonique" Könemann.

217. **Robins Gay** : " The Art of Ancient Egypt " - British Museum Press - London - 1997.

218. **Schulz Régine & Seidel Matthias** : "Egypt The World Of The Pharaohs" - The American University In Cairo Press - Cairo- 2001.

219. **Sherif Hassan Abd El Salam** : " Improving The Performance of Ink Jet on Cotton Fabric " - M.S.C- Thesis - Faculty of Applied Arts - Helwan University - 2002

220. **So Aston- I. Provost and H. Messe link** : "Textile Printing with Reactive Dyes "- J.S.D.C.- April 1993.

221. **Splendours Of Ancient** : - Editions API - Asia Gate.

222. **Stephen Quirke** : "Ancient Egyptian Religion" - British Museum Press - 1992.

223. **Steven Elliott** : "Computer Aided Design and simulation Techniques" - New Riders Pub.- U.S.A- 1997.

224. **T.G.H. James** : "Egyptian Painting In British Museum" - Trustees of The British Museum And Drawing - Italy- 1997.

225. ____________ : " Ramses 2" – Grund – Paris - 2002.

226. **Timothy R. Roberts** : "Gift of The Nile- Chronicles of Ancient Egypt" - Metro Books - 1999.

227. **Troy Lana** : "Patterns of Queenship in Egyptian Myth and History" - Uppsala – 1986.

228. **W. Stevenson Smith** : "The Art And Architecture Of Ancient Egypt" - Yale University Press - New Haven And London - 1998.

229. **Wilkinson R.H.** : " Symbol & Magic in Egyptian Art" - London- 1994.

230. **William Stevenson** : "The Art and Architecture of Ancient Egypt " .

231. **Winlock H.E.** : "The Temple of Hibis in El Khargeh Oasis" - Part. 1- New York - مكتبة الانجلو المصرية - 1941.

د- مواقع انترنت :

WWW.FAQ.Com/Digital Printing and Digital Document Production and Copying - 2003 .

الملخص باللغة العربية والأجنبية

ملخص البحث باللغة العربية

موضوع البحث

المشاهد الأسطورية المصورة في الفن المصري القديم بين البناء الفني والتقنية الابتكارية في تصميم طباعة المعلقات النسجية

ملخص البحث

الأسطورة هي القصة التي يسرد فيها الإنسان ما يتخيله عن معبوداته ، كيف تعيش وكيف تتعامل ، ويجب ألا ننسى أن ما يتخيله الإنسان عن معبودا ته إنما يستمده من واقع حياته و من عناصر بيئته [1] . وقد دارت الأساطير في فلك واحد حول شخصيات المعبودات والتي تخيلها الإنسان القديم في صورة معبودات تتحكم في قوى الطبيعة أو مظاهر الكون المختلفة مثل الشمس ، القمر ، النجوم ، الهواء، العواصف ، الأرض ، ------- الخ .

هذا فضلا عن قوى أو مظاهر أخرى موجودة في البيئة حاول الإنسان التقرب إليها إما لنفعها أو لتجنب شرها .

هذا وقد رمز الإنسان لتلك القوى برمز حسي يعبر عنها أو يحمل صفة من صفاتها ، وصورها إما على هيئة آدمية أو على هيئة حيوانية أو على شكل طائر أو جسم آدمي ورأس حيوان أو رأس طائر ثم أضفى عليها صفات تماثل طابع البشر ، فهي تحب وتكره ، تحقد وتعاقب ، تأخذ وتعطى [2] .

وقد احتلت الأساطير مكانة جديرة بالاعتبار في الديانة المصرية القديمة ، كما احتلت مكانة مماثلة في معظم حضارات العالم القديم المعاصر للحضارة المصرية القديمة .

في البداية ظهرت تلك الأساطير من خلال فقرات متنوعة وردت ضمن بعض فقرات متون الأهرام ، ثم توالت الإشارات فيما بعد خلال متون التوابيت وكتب العالم الآخر التي ظهرت خلال الدولة الحديثة والتي كان يصاحبها لأول مرة بعض المشاهد التي ترمز لبعض الأحداث الأسطورية ، حيث كان الفنان يختار في تلك الفترة أهم حدث في الأسطورة ليعبر عنه بالصورة وكانت هذه المشاهد قليلة جدا في البداية ، ولا تزيد عن مشهد أو مشهدين .

ثم بدأت هذه المشاهد في التزايد فيما بعد خلال العصور المتأخرة حتى أصبحت تصور معظم أحداث الأسطورة .

---

(١) سمير اديب – موسوعة الحضارة المصرية القديمة- دار العربي للنشر والتوزيع -القاهرة - ٢٠٠٠ -ص ٩٥.
(٢) أدولف ارمان – ديانة مصر القديمة – القاهرة -١٩٥٤- ص١٠ .

سادت تلك الأساطير بما يتفق والمفهومات الخاصة بالآلهة الممثلين للمصريين ، إما كتفسير للخليقة و إما كتبرير لمصير الإنسان ، حيث كان الاعتقاد بإمكان خلود جميع عناصر الإنسان[١] .

وقد وردت لأول مرة إشارات لمعظم تلك الأساطير ضمن فقرات متون الأهرام التي سجلت على جدران حجرات دفن الملوك وملكات الأسرة السادسة ، وقد وردت على هيئة نصوص دون أي مناظر مصاحبة .

وفى أعقاب الدولة القديمة ظهرت متون التوابيت التي سجلت على توابيت الملوك والأفراد واستمر هذا الحال حتى أواخر الدولة الوسطى حيث ظهر (كتاب الموتى) وقد حوت فصول هذا الكتاب تصاوير ورسومات توضيحية لشرح النصوص وقد حوت كذلك إشارات أسطورية عديدة .

إما الدولة الحديثة فقد انتشر بها العديد من الكتب الدينية التي حوت صورا ومشاهد توضيحية مصاحبة للنصوص وشاع استخدام وتكرار المشاهد الأسطورية إلى حد كبير ، أضيفت أحداث ومناظر جديدة إلى الأساطير القديمة .

وقد صورت تلك المشاهد في تشكيلات فنية تمتاز بدقة التفاصيل وجمال التصوير ومن هنا جاء اختيار تلك المشاهد الأسطورية المصورة في محاولة لترجمة ما بها من عناصر تشكيلية ومعاني أسطورية لإيجاد حلول تشكيلية جديدة تفيد مجال البحوث التطبيقية بشكل عام وتصميم المعلقات المصرية (موضوع الدراسة) بشكل خاص وذلك لتحقيق الطابع المصري بأسلوب ورؤية فنية معاصرة .

و لتحقيق ذلك فقد تضمن البحث :

التعريف بالبحث و حدوده :

وفي هذا الجزء ذكرت الدارسة خلفية عن موضوع البحث ثم تم إيضاح :

أولا : **مشكلة البحث** : تتلخص مشكلة البحث في :

١. كيفية الاستفادة من المشاهد الأسطورية المصورة في الفن المصري القديم من حيث الأسس والسمات و الأساليب البنائية واللونية وما فيها من معايير إبداعية – لتحقيق تلك الخصائص وذلك بالدراسة والتحليل لابتكار حلول تشكيلية جديدة ومبتكرة لتصميم أقمشة المعلقات النسيجية المطبوعة المعاصرة .
٢. ندرة البحوث العلمية والدراسات العربية التي تتناول هذا الجانب من الدراسة الأمر الذي يستوجب المزيد من تلك البحوث المتخصصة التي تفيد هذا المجال.

---

(١) جان يويوت : " مصر الفرعونية" – ترجمة سعد زهران-مؤسسة سجل العرب-القاهرة-١٩٦٦- ص ٢٣ .

ثانيا : **أهمية البحث** :

١. لما كان الاتجاه العام لتصميم طباعة المنسوجات المصرية المعاصرة عامة والمعلقات المطبوعة خاصة(موضوع الدراسة) يتأثر في غالبية الأمر بالغرب وأساليبه ومدارسه الحديثة . لذا فإن لتحقيق الشخصية المصرية المتميزة للمصمم يجب علية أن يتجه إلى التراث التشكيلي المصري القديم حاملا سماته وأساليبه البنائية وأصالته في قالب فني معاصر .
٢. ربط الفن التطبيقي عامة و فن طباعة المنسوجات خاصة بتراث قومي عريق لا تزال به جوانب عديدة تثرى الأبحاث والدراسات العلمية بشكل عام والفنية التطبيقية بشكل خاص .

ثالثا:أهداف البحث : يهدف البحث إلى :

١. دراسة جانب هام من تراث الفن المصري القديم (المشاهد الأسطورية المصورة دراسة تاريخية – تحليلية فنية) بغرض كشف النقاب عن نظمها التشكيلية وأسلوب فلسفتها المتميزة والتي تفيد مجال الدراسة .
٢. ابتكار حلول تصميميه جديدة تحقق قيما جمالية متميزة للمعلقات النسيجية المطبوعة والمستوحاة من الدراسة الفنية التحليلية السابقة.
٣. تنفيذ نماذج تصميميه بالطباعة الرقمية بالحاسب الآلي على الخامات المناسبة للمعلقات النسيجية .

رابعا : **فروض البحث** : يفترض الباحث أن :

١. إمكانية الاستفادة من المشاهد الأسطورية المصورة بما تحمله من قيم وجماليات فريدة تثرى مجال الدراسة .
٢. إمكانية تحليل مختارات من المشاهد الأسطورية المصورة تحليلا فنيا ودراسة الأسس والقواعد التشكيلية لها قد تفيد الجانب الدراسي الفني للبحث.
٣. استخدام أسلوب الطباعة الرقمية في تنفيذ بعض الحلول التصميمية يؤدي إلى الحصول على تصميمات مطبوعة بشكل أكثر دقة أوفر في الوقت والجهد .

خامسا : **حدود البحث** : وتتحدد الدراسة المقترحة في :

الحدود الزمانية : تشمل العصور المصرية القديمة المتعاقبة (عصر الدولة القديمة – الدولة الوسطى – الدولة الحديثة) .
الحدود المكانية : جمهورية مصر العربية .

الحدود الموضوعية :

١. **(الدراسة النظرية)** : دراسة المشاهد الأسطورية المصورة (أساطير الخلق ونشأة الكون – الأساطير الشمسية –الأسطورة الأوزيرية ----الخ) دراسة تاريخية فنية .
٢. **(الدراسة الفنية التحليلية)** : وتقتصر على دراسة وتحليل نماذج من المشاهد الأسطورية المصورة .
٣. **(الدراسة التطبيقية)** : وهى توظيف التصميمات المبتكرة من الدراسة كمعلقات نسجية مطبوعة وذلك باستخدام الطباعة الرقمية بالحاسب الآلي.

سادسا : منهجية البحث : أستند البحث على :

المنهج التاريخي :

وذلك من خلال تناول وتتبع التطور التاريخي للأساطير المصورة في الفن المصري القديم خلال العصور التاريخية المختلفة .

المنهج الوصفي التحليلي :

وذلك من خلال الدراسة الوصفية التحليلية الفنية لنماذج من المشاهد الأسطورية المصورة .

المنهج التجريبي (الفني التطبيقي) :

وقيه تجرى التجارب الفنية والتطبيقية المستوحاة من الدراسات الفنية السابقة لتطبيق التصميم باستخدام الطباعة الرقمية على الأقمشة المناسبة للمعلقات .

سابعا : أدوات البحث.

موسوعات عربية و أجنبية – كتب عربية و أجنبية – رسائل علمية – دوريات و مجلات عربية و أجنبية – شبكة المعلومات العالمية –الحاسب الآلي (في التصميم والتنفيذ) .

ثامنا : مصطلحات البحث .

تناولت الدارسة أهم المصطلحات التي وردت بالبحث و التي ترتبط بالفن المصري و بالأساطير المصرية القديمة و أهم الآلهة المرتبطة بها .

تاسعا : الدراسات المرتبطة بالبحث .

تناولت الدارسة الدراسات السابقة بإعطاء نبذة عامة عن الدراسة المرتبطة بموضوع البحث مع إيضاح التشابه و أوجه الاختلاف .

و قد اشتملت الرسالة على ستة فصول أساسية و هم كالتالي :

الفصل الأول : **دراسة تاريخية فنية لعصور الفن المصري القديم**

تم التطرق في هذا الفصل لمراحل تطور الحياة الفنية خلال العصور التاريخية المتعاقبة للفن المصرى القديم ، و تحديدا في عصور ما قبل الأسرات و الدولة القديمة و الدولة الوسطى و الدولة الحديثة ، و ذلك من خلال عرض لأهم ما تتميز به الفنون الدقيقة

والنحت والتصوير في تلك الفترات التاريخية ، ثم تناول البحث الارتباط الوثيق بين الفن والعقيدة مع سرد لتطور الحياة الدينية في العصور المصرية القديمة السابق ذكرها .

الفصل الثاني : **دراسة تاريخية فنية للمشاهد الأسطورية المصورة عبر عصور الفن المصري القديم**

أوضحت الباحثة في هذا الفصل تعريف الأسطورة من مختلف الزوايا والآراء ، ثم تناولت عرضا لأهم الأساطير المصرية القديمة حتى نهاية الأسرة الثلاثون ، إضافة إلى إشارة لتاريخ الأسطورة و تعليق عليها ، و بدأت الدارسة بأساطير الخلق و نشأة الكون في أهم المراكز الدينية بمصر القديمة و المتمثلة فى عدة مذاهب :

١- مذهب عين شمس (ايونو) لنشأة الكون
٢- مذهب الأشمونيين (ونو) لنشأة الكون
٣- مذهب منف لنشأة الكون
٤- مذهب طيبة لنشأة الكون

ثم تعرضت الدارسة للأساطير الشمسية بدءا من أسطورة الولادة اليومية للشمس من بدن " نوت " ربة السماء ، وكذلك أسطورة رحلة رب الشمس عبر السماء والعالم السفلى من خلال عدة كتب دينية هي :

أ - كتاب الامىدوات
ب- كتاب البوابات
جـ - كتاب الأرض
د- كتب السماوات
هـ - -كتاب الكهوف

ثم تناولت بالعرض موجزا لأهم أحداث الأسطورة الأوزيرية من خلال سرد :

١- موت أوزير و بعثه
٢- تنشئة حور في أحراش الدلتا
٣- الصراع بين حور و ست

واختتم الفصل بتناول أسطورة متنوعة هي أسطورتي هزيمة عبب " أبو فيس " و هلاك البشر .

الفصل الثالث : **دراسة فنية للمشاهد الأسطورية المصورة عبر عصور الفن المصري القديم**

ألقت الدارسة الضوء في هذا الفصل على أهم ملامح فن التصوير المصري القديم و طريقة التصوير و نسب الرسم التي اتبعها الفنان المصري القديم ، ثم استعرضت الدارسة أهم :

أولا : المشاهد المصورة المستمدة من أسطورة نشأة الكون .

ثانيا : المشاهد المصورة المستمدة من الأساطير الشمسية .

ثالثا : المشاهد المصورة المستمدة من الأسطورة الأوزيرية .

رابعا : المشاهد المصورة المستمدة من أساطير متنوعة .

الفصل الرابع : **دراسة فنية تحليلية لبعض نماذج من المشاهد الأسطورية المصورة**

في هذا الفصل تم تناول لبعض نماذج من المشاهد الأسطورية المصورة بالدراسة الفنية التحليلية ، حيث تم تحليل (١٥) خمسة عشرة نموذجا تحليلا فنيا وهندسيا ، وقد اظهر هذا التحليل بعض التقاليد والقواعد الفنية التي اتبعها الفنان المصري القديم في تصوير تلك المشاهد ، كذلك تم إبراز العناصر التشكيلية والأسس الجمالية من إيقاع و اتزان ووحدة وتكرار والمستخدمة في خلق هذة الأعمال .

الفصل الخامس : **التصميم**

أوضحت الباحثة في هذا الفصل ماهية التصميم وأهميته و الهدف منه العوامل المؤثرة عليه وأركان عملية التصميم ، كما عنيت الباحثة بإيضاح أهم المبادىء التي يقوم عليها التصميم .

كما اهتمت الباحثة بإبراز إسهامات الحاسب الآلي في مجال التصميم ، واختتم الفصل بعرض لمجموعة من الأفكار التصميمية ونواتج معالجتها بالحاسب الآلي ، وقد أرفق بكل فكرة تصميمية أساسية أفكار تصميمية منبثقة منها مع تحليل فني لها .

الفصل السادس : التصميم في مجال التطبيق

في هذا الفصل تم تناول المعلق من حيث ماهيته و تطوره التاريخي وحالاته من حيث الشكل وأسلوب التعليق ، ثم تناولت الدارسة تكنولوجيا الطباعة الرقمية المستخدمة في التنفيذ مع إيضاح ماهيتها وماكيناتها إضافة إلى الإشارة إلى أهم الخصائص المميزة لها ، ثم تلي ذلك عرض لمجموعة من المعلقات النسجية الحائطية التي تمت طباعتها بطريقة الطباعة الرقمية .

وفي النهاية عرضت نتائج البحث وأوردت التوصيات التي تم الانتهاء إليها من خلال البحث ومجموعة المراجع العربية والأجنبية التي أفادت الباحثة في إعداد البحث .

The researcher was also concerned with indicating the main principles on which design is based.
The researcher was also interested in showing the contributions of computer in the field of design. The chapter was concluded by showing a set of the design ideas and the outcomes of its treatment by computer. Each design idea was enclosed with a design idea that arose out of it with an artistic analysis of the same.

Section six: design in the field of application
In this section, the hanging was discussed in terms of its definition and historical development as well as its conditions in terms of form and means of hanging. Afterwards, the study dealt with the digital printing technology used in the finishing with indication of its definition and machines, in addition to reference to the main distinctive features. This was followed by an exposition of a set of the wall textile hangings that were printed by digital printing
At the end, the results of the research were presented and the recommendations reached were displayed through the researches and Arab and foreign references that benefited the researcher to prepare the research.

Section three: artistic study of the mythical scenes painted over the ages of the ancient Egyptian art

In this section, the study shed light on the main features of the ancient Egyptian art of painting in this section, method of painting and the portions of painting followed by the ancient Egyptian artist, then the study presented the following:

First: painted scenes derived from the myth of universe rise .

Second: the painted scenes derived from the solar myths

Third: the painted scenes derived from the Osiris myth

Fourth: the painted scenes derived from different myths.

Section Four: artistic analytical study of some models of the painted mythical scenes

In this section, some models of the painted mythical scenes were studies by the artistic analytical study, as 15 (fifteen) models were artistically and geometrically analyzed. This analysis showed some of the artistic rules and traditions that the ancient Egyptian artist followed in the painting of such scenes, as well as showing the plastic elements and the aesthetic bases of rhythm, balance, unity and repetition used in the creation of such works.

Section five: design

The researcher in this section showed the definition, importance and objective of design and the factors affecting it as well as the pillars of the design process.

of the thirtieth dynasty, in addition to a reference to the history of the legend and comment on it. The study began with the myths of creation and the rise of the universe in the main religious centers in the ancient Egypt represented in several trends:

1. Trend of Ain Shams (Iono) for the rise of the universe
2. Ashmonin (Nono) trend for the rise of the universe
3. Menf trend for the rise of the universe
4. Thebes trend for the rise of the universe

Then the study dealt with the solar myths beginning from the myth of daily rise of the sun from the body of "Note", goddess of the sky, and the myth of the sun god journey over the sky and the lower world through several religious books, namely:

A- Book of the emdawat
B- Book of the gates
C- Book of the land
D- Book of the sky
E- Book of the caves

Then the research dealt with exposition the main events of the Osoris myth by the narration of:

1- Death or resurrection of Osoris
2- Conflict between Hur in the forests of the delta
3- Conflict between Hur and Set

The section was concluded by dealing with a various myth which is the defeat of "Abou Fis" and the deterioration of people.

Eighth: terms of the research:
The study dealt with the main terms included in the research and related to the ancient Egyptian myths or the amin gods relevant to it.

Ninth: studies relevant to the research:
The study dealt with the previous studies by giving an outline of the study relevant to the subject matter of the research with an indication of the differences and similarities.

The thesis included six main sections as follows:

Section one: artistic historical study of the ages of the ancient Egyptian art

This section dealt with the stages of the artistic life during the successive historical ages of the ancient Egyptian art, especially in the pre-dynasty and ancient, middle and modern state ages, by presenting the main characteristics of the minute arts, sculpture and painting in such historical periods. The research then dealt with the close relation between art and doctrine with a narration of the development of the religious life in the ancient Egyptian ages mentioned before.

Section Two: artistic historical study of the mythical painted scenes over the times of the ancient Egyptian art

The researcher indicated in this section the definition of myth from the different points of view and presented the entire ancient Egyptian myths to the end

Fifth: limitations of the research: the proposed study is limited to:

Time Limits: it includes the successive ancient Egyptian times (time of the ancient state- middle state-modern state)

Place Limits: Arab Republic of Egypt.

Objective Limits:

(Theoretical Study): study of the mythical painted scenes (myths of creation and beginning of the universe- solar myths- osoris scenes..etc.) technical artistic study.

(artistic analytical study): the study is limited to the analysis and study of models from the painted mythical scenes.

(Applied study): it employs the designed innovated from the study such as the printed fabric hanging using the flat silk screen printing and computerized digital printing.

sixth: methodology of the research: the research was based on:

Historical Methodology:

by handling and tracing the painted myths in the ancient Egyptian art during the different times of history.

Analytical descriptive methodology:

By the analytical descriptive study of models from the painted mythical scenes

Experimental methodology (applied art):

Where the artistic and applied experiments derived from the previous artistic study for the application of the design using the flat silk screen and the digital printing on the proper fabrics for the hangings.

Seventh: Tools of the Research:

Arab and foreign encyclopedia- arab and foreign books- theses- Arab and Foreign periodicals and magazines- internet- computer (in design and finishing).

To relate the applied art in general and the textile printing in particular to a magnificent national heritage that still have many aspects that enrich the scientific researches in general and the technical applied aspects in particular.

Third: Objective of the Research:

this Research Aims at:

To study an important aspect of the heritage of the ancient Egyptian art (illustrated mythical scenes- technical, historical and analytical study) with the aim of uncovering its plastic systems and the means of its distinctive philosophy that benefits the field of the study.

To innovate design solutions that achieve distinctive aesthetic values of the fabric hangings derived from the previous artistic and analytical study.

To execute design models by the hand printing using the silk screen and digital printing using computer, on the proper materials for the textile hangings.

Fourth: hypotheses of the research: the researcher hypothesize that:

There is a potential to benefit the mythical scenes with the unique aesthetics and values that enrich the field of the study

There is a possibility to artistically analyze selections from the painted mythical scenes and study the plastic bases and rules in the way that benefits the scholar artistic aspect of the research.

The use of digital printing in finishing the design solutions produces more accurately printed designs that save time and effort.

attempt to translate the plastic elements and mythical meanings to find new plastic solutions beneficial in the field of applied researches in general and design of the Egyptian hangings (the subject matter of the study) in particular, to realize the Egyptian tradition in a contemporary means and artistic vision

To achieve this, the research included:

Research Definitions and Domains:

In this part, the study mentioned a background on the subject matter of the research where the following was indicated:

First: problem of the research: the problem of the research is summarized in the following:

How to benefit the illustrated mythical scenes in the ancient Egyptian art in terms of the bases, characteristics, structural and color means and the creative standards it includes- to realize such characteristics by study and analysis to innovate the new plastic solutions for the design of the current contemporary printed hangings fabrics.

Scarcity of the arab researches and studies that deal with this part of the study, which requires more researches specialized that benefit this field.

Second: Importance of the Research:

Whereas the general trend for designing the contemporary Egyptian fabrics printing in general and the printed hangings in particular (the subject matter of the study) is affected by the west and its modern styles and schools. Therefore, to identify the distinctive character of the designer shall, the designer shall move to the ancient Egyptian plastic heritage carrying its structural features and styles, and originality in a contemporary artistic form.

bodies of the caskets and the books of the other world that appeared during the modern state, followed for the first time by some of the scenes that symbolize the mythical events, as the artist selected the main events of the myth during this period to express by picture. These scenes were very few in the beginning, and does not exceed one or two scenes.

The scenes began afterwards to increase during the later ages as most of the events of the myth were illustrated.

These myths prevailed in coherence with the special concepts of the gods representing the Egyptians, whether as an interpretation for the caliph or a justification of the human destiny, as it was thought that all human elements can be eternal (1).

For the first time, there were references for most of such myths within the paragraphs of the pyramids bodies recorded on the walls of the burial rooms and the queens of the sixth dynasty. It came in the form texts with no accompanying scenes.

At the aftermath of the ancient state, the bodies of the caskets that were registered on the caskets of the kings and persons., it continued to the end of the middle state as the "Book Of The Dead" appeared and the sections of this book contained paintings and illustrations that indicate the explanation of the texts and it also contained several mythical references.

As for the modern state, several religious books spread there and included explanatory pictures and scenes accompanying the texts. The use and repetition of these mythical scenes spread to a great extent, and were added to new scenes and sights in the ancient myths.

Such scenes were painted in artistic formations characterized by the accuracy of details and good painting. As a result, the king selected such painted mythical scenes in an

---

(1) Jean Yoyout: Pharaonic Egypt - Translation by Saad Zahran, Segel El Arab - Cairo - 1966.

English Summary

Research Subject:

The Mythological Representation Paintings In Ancient Egyptian Arts Between The Artistic Construction And Creation Technique In Designing Woven Printed Hangings

Summary:

Myth is the story where man narrates what he imagines on his worshiped, how he lives and how he deals. We shall not forget what man imagines on the worshiped is derived from the reality of his life and the elements of his environment [1]. Myths revolved in one track on the characters of the worshiped which the ancient man imagined in the form of worshiped that control the power of nature or the different aspects of society such as the moon, light, stars, air, storms, earth....etc.

This is added to the powers or other aspects in the environment which man tried to approach whether for their benefit or for avoiding their evil.

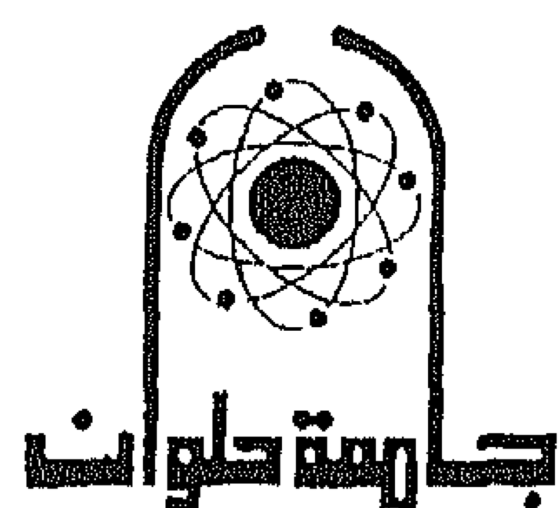
Man symbolized these powers with a sensory symbol that expresses it or carries one of its features. He illustrated it whether on a human form, on an animal form, on a bird form, on a human body, animal head or bird head, then he added attributes similar to the nature of humans. It likes and hate, punish and disdain, take and give [2].

Myths occupied a considerable position in the ancient Egyptian religion. It occupied a similar position in most of the ancient world civilizations that survived the ancient Egyptian civilization. In the beginning, such myths appeared through various channels within paragraphs in the body of the pyramids, then there were frequent references later within the

---

(1) Samir Adib- Encyclopedia of the Ancient Egyptian Civilization - Dar el araby for Publication and Distribution - Cairo - 2000 - P. 95.

(2) Adolf Arman: Religion of Ancient Egypt - Cairo - 1954 - P.10.



Helwan University
Faculty of Applied Arts
Textile Printing Dyeing and
Finishing Department

A Thesis

The Mythological Representation Paintings In Ancient Egyptian Arts Between The Artistic Construction And Creation Technique In Designing Woven Printed Hangings

Thesis Present by :

Asmaa Mohamad Nabawy Abd-ElMeged

Supervisors

Prof.Dr.Sohair M.Osman
Professor of Design,
Textile Printing Depart

Ass. Prof.Esmat Abdelmaged
Ass Prof. of Design,
Textile Printing Depart

2007